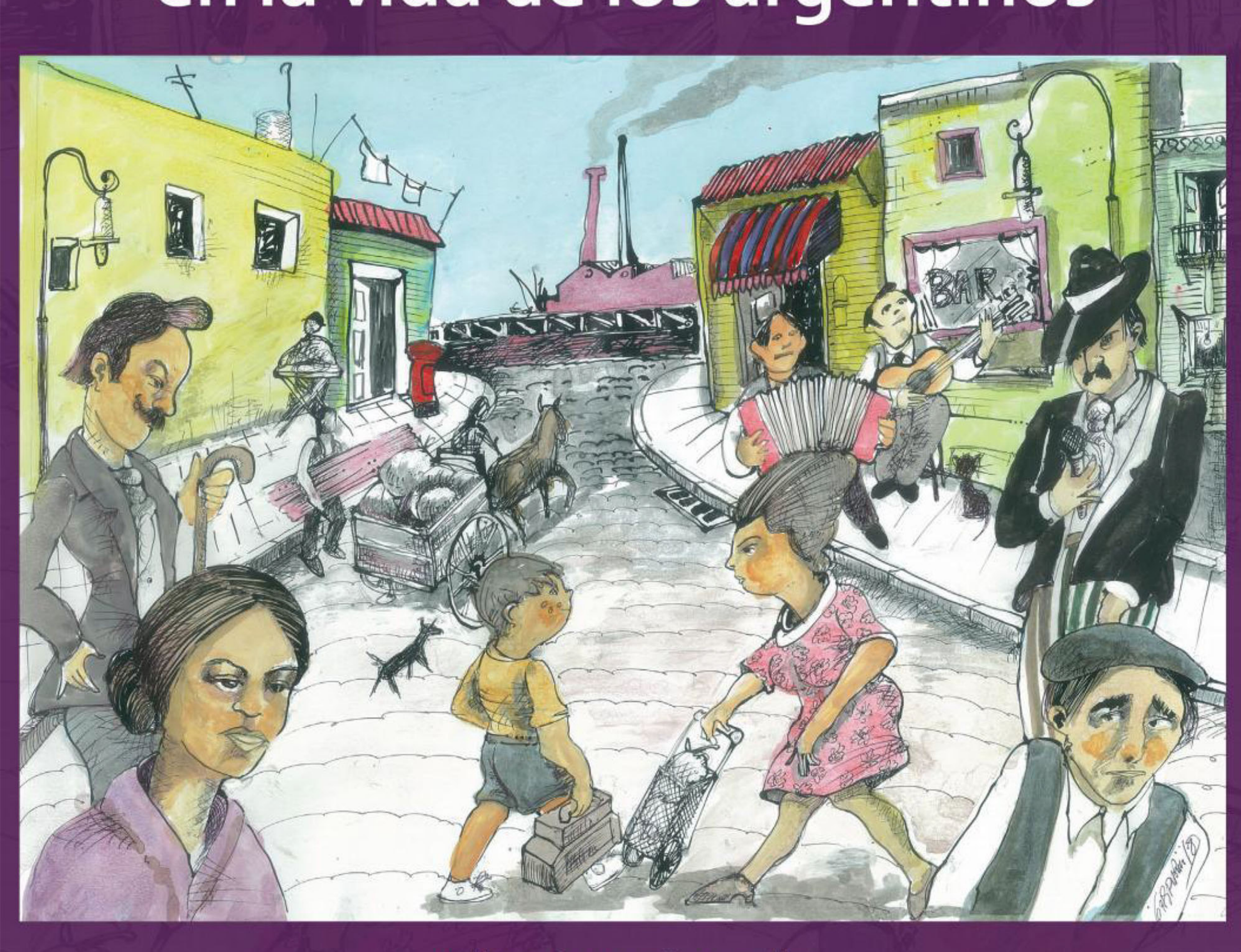
Néstor Orlando

El Tango
en la vida de los argentinos



Prólogo de Horacio González

Melos

Néstor Orlando

El Tango
en la vida de los argentinos

Prólogo de Horacio González



Orlando, Néstor
El tango en la vida de los argentinos / Néstor Orlando.
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Melos, 2019.
436 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-611-405-9

1. Música. I. Título.
CDD 784.18885

Orlando, Néstor
El tango en la vida de los argentinos / Néstor Orlando.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Melos, 2023.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-611-523-0

I. Título.
CDD 784.18885

Ilustración de tapa: ***"Nostalgias"*** *(2018).*
Omar Gasparini.
Técnica aguada y tinta china.

ISBN 978-987-611-405-9 by Melos Ediciones Musicales S.A.

Dejemos a los arribantes el tiempo de sacar sus cuentas, hacerse cargo de lo que les rodea y palparse bien, para saber después de veinte años de residencia y de transformaciones y adquisiciones, si son argentinos o alemanes, franceses, italianos, etc., cuando contemplan la numerosa familia argentina que les rodea y las propiedades acumuladas por el trabajo y la protección de nuestras leyes. Nuestra materia social es desde ahora la generación que viene sucediendo a los primeros inmigrantes, y que desde ya son ciudadanos argentinos, y la que ya llena nuestras escuelas, colegios, talleres, oficinas, y comienza a presentarse en nuestros comicios y optará luego a las legislaturas, juzgados, congresos y ejecutivo.

Domingo Faustino Sarmiento, 1881.

Canción maleva, lamento de amargura,
Sonrisa de esperanza, sollozo de pasión.
Este es el tango, canción de Buenos Aires,
Nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo.

La canción de Buenos Aires.
Maizani, Cúfaro, Romero, 1933.

A mis abuelos, Ildebrando y Raimundo, que no conocí,
y de quienes recibí la pasión por las cuestiones sociales y la música.

A mis queridos viejos, Elisa y Teófilo, por todo lo que me transmitieron.

Gracias a la fiel Big Band: Fermín, Irina, Lucas,
Florencia, Mercedes, Nora, Santiago y Pablo,
herederos de esos legados.

En homenaje a los músicos, compositores, letristas, cantantes, artistas, bailarines,
emprendedores, empresarios, investigadores, coleccionistas y trabajadores,
anónimos o conocidos, como al público, de todos los tiempos,
que mantuvieron y mantienen viva la cultura tanguera.

PRÓLOGO

¿Es posible una historia social del tango? Néstor Orlando no se propone exactamente eso, sino algo que suena más atrevido. Poner en espejo el archivo de la memoria del tango con los momentos más notorios en que el país vive sus secuencias colectivas de índole política, de evidente dramatismo social. A lo largo de una profunda investigación, acompañada de una documentación que retoma múltiples voces de tiempos pretéritos sin que falte el recuerdo personal, Orlando pone el tango como una singularidad que tiene su linaje y sus propios avatares, en contrapunto con los pasajes quebradizos de la historia nacional. En primer lugar, el tango exhibe su condición de idiosincrático. El tango es la música de los argentinos, y su subsuelo más importante es la inmigración italiana y española, sin que las más reducidas dejen de realizar su aporte. (Como el armenio que tocaba en la orquesta del padre del autor del libro y como parte de cierto cruel equívoco, protesta porque lo llaman turco).

El conocido origen prostibulario del tango se hace presente, pero aquí a través de un afanoso registro de minuciosas situaciones que no solo se refieren a los nombres alusivos de las piezas musicales, ya de por sí un catálogo de un idioma de conjurados –de una maliciosa e ingeniosa pecaminosidad–, sino a las mutaciones instrumentales que van pasando del trío de guitarra, flauta y violín a la introducción del piano y el bandoneón. Estas mutaciones que va cobrando la escena instrumental pueden coincidir o no con los vaivenes de la vida política. Pero, esencialmente, son la vibración instrumental que acompaña los contingentes de extranjeros que desde finales del siglo XIX van llegando a la Argentina, en un número que este libro registra a través de un repertorio específico de estadísticas.

¿Qué significan esos números prolijamente encuadrados en una cuidadosa exploración de los orígenes y transformaciones de la música nacional? Precisamente, es para explicar porqué puede llamársela de ese modo. Así, el libro de Orlando se convierte en un examen de cómo un modo del carácter social ligados a una poética y a la manera de comprenderla musicalmente, puede dar una de las principales notas identitarias de una nación. No se trata de considerarla un bloque fijo ni una fusión proporcionada y calculada, sino una suma de contingencias que se amasan con una acumulación impensada de saberes. En ese caso, el autor considera que las fronteras que va franqueando el tango –del prostíbulo a la ciudad, y de la ciudad a la gira parisina–, pueden ser paralelas a los saltos adecuados que debería dar la nación al ir acogiendo y dándole ciudadanía, sentido colectivo y trabajo, a los contingentes humanos que vienen de todo el mundo. El tango tiene allí su punto de entronque porque de allí surge y hacia allí envía su salutación integradora. Una conocida frase de Sarmiento en el declinar de sus días, le permite imaginar esas equiparaciones de la amalgama argentina con la vitalidad del tango, a no ser que a cada paso aparezca –como aparecería–, un desafío o un obstáculo, la ley de residencia o el empuje revolucionario de los sectores medios para entrar en la esfera del voto secreto y obligatorio.

Para Orlando no puede concebirse un tango que, aunque sea de modo aleatorio o sutilmente indirecto, no recoja algunas de esas vibraciones de una sociedad en formación. Por eso también se hacen presente las raíces africanas, españolas italianas o criollas, unánimemente aceptadas por el mundo cultural de las épocas iniciáticas, salvo voces discordantes como las de Lugones, Martínez Estrada y el maestro Juan Carlos Paz. Si este prefería a Schönberg, no sucede lo mismo en el encuentro del joven Piazzolla con Arthur Rubinstein, pues allí comienza

la más fuerte renovación ocurrida en el siglo XX. Allí está el origen de sus posteriores estudios con Ginastera y la polémica sobre lo erudito y lo popular en el tango. En este libro se leen las diversas influencias de Verdi o Rossini, incluso sobre Gardel. Hay un punto siempre misterioso o por lo menos difícil de hallar donde lo erudito y lo masivo se conjugan. Cuestiones como éstas encierran uno de los nervios fundamentales de este libro, en relación a si habría una lógica en la renovación del tango, y mucho más si la relacionamos con las vicisitudes del drama social argentino, a partir de la cual pudiera inferirse que el tango –como el barco de Aristóteles– puede cambiar a cada momento algunas de sus piezas y al final todas, pero seguiría siendo luego de un largo recorrido, siempre el mismo. Esta postulación de una esencia inmodificable no la hace este libro, pero sí muestra los momentos en que la añeja aura dinástica, se va manteniendo a costa de inesperadas aberturas y fijación de tradiciones. La aventura piazzoliana –el autor recomienda el fantástico concierto de Pugliese con Piazzolla en Holanda–, es testimonio de exploración y atracción por los grandes procedimientos que alejan de sí los efectos bailables, pero hacia el final del libro Rodolfo Mederos deja flotando un conjunto de perplejidades, en el sentido de cuáles serán los nuevos caminos a emprender si el tango ya parecería un objeto talismánico, pero quizá definitivamente cerrado.

Además de una historia social de la argentina moderna guiada suavemente por los grandes episodios que le dieron distintas formas al tango orquestal, bailado, cantado, reproducido por distintas tecnologías –por eso este libro es también un recorrido por la historia de la industria cultural en el país–, se recrean los lugares de la Ciudad que poseen el "*genius loci*" del tango. Lo que queda de la memoria urbana se escudriña escrupulosamente, recordando nombres de locales bailables, teatros, cines, donde actuaron cantantes, formaciones diversas, grandes orquestas, que desfilan en las páginas de este estudio con completa y exhaustiva afinación. Se destacan las declaraciones de Ignacio Varschausky respecto a los nuevos núcleos de músicos de tango según miren y reciban la herencia: no basta escuchar las viejas grabaciones, sino escuchar a los músicos del pasado poseedores del secreto, que un estudio de registro de sonidos nunca podría lograr de modo nítido y fiel. De Juan Maglio (*Pacho*) al Arranque o a La Chicana, toda la línea conductora entre los remotos tiempos en dónde se establecía el concepto (*¿tango* viene de una voz africana vinculada a bombo, al dios Xango?) hasta el modo en que el rock golpea sus puertas y también se deja invadir por él.

El tango en la vida de los argentinos enlaza pequeñas historias con la historia general del país, pero en la imaginación activa del lector, parece cierto que es el Tango el que contiene todos los sucesos pesarosos o radiantes de una historia nacional. Si le pedimos nociones sobre el desgarramiento amoroso y sus réplicas temblorosas de nostalgia, allí están, si le pedimos un conocimiento del lagrimal profundo sobre la maternidad como origen y regreso, también, si pensamos en las grandes revoluciones y convulsiones sociales, lo mismo. Hay tangos radicales, peronistas, anarquistas, Gardel canta al golpe del 30 mientras Ignacio Corsini se luce con su ciclo federal. Precisamente, la repatriación de los restos de Gardel luego del trágico accidente en Medellín, merece un apartado especial en el libro, pues luego de la disputa entre Argentina y Uruguay –laudada por la madre del cantor–, el periplo del cuerpo exánime del Zorzal, que viaja por todo tipo de transportes desde Colombia a Argentina, culmina con un sepelio cuya crónica aún estremece. El tango en sus diversas acepciones, atravesado por la formación conflictiva del país, y la historia nacional atravesando el tango, es el arduo y tan bien logrado tema de este libro de Néstor Orlando que he tenido el placer de leer.

Horacio González

Templando y afinando

Introducción



Carnavales de 1956 en el *Club 9 de Julio*. Orquesta Típica Teófilo Orlando. En el extremo derecho, de izquierda a derecha: Raimundo Orlando, el presentador; al lado, disfrazado de *cowboy*, el autor de estas líneas; detrás, el director.

Preludio[1]

Recuerdo

Yo le había pedido a De Bassi que me llevara a tocar y arrasé con todo. Me pagó cinco pesos, pero cuando mi padre me descubrió se los tuve que devolver. Me dijo mi padre: "Pero, hijo, estás otra vez con las orquestas. Antes por lo menos tocabas zarzuelas, pero ahora estás con el tango". Para él el tango seguía siendo música de bajo fondo, así que me dijo: "Mirá, tenés que elegir". Yo creía que me daba a elegir entre un género u otro, así que le contesté: "El tango, papá, a mí me gusta el tango". Entonces recorrimos todo el trecho que daba a la puerta de calle de la esquina, donde estaban la casa de música y el conservatorio. De pronto se detuvo y me dijo: "La última vez que te lo digo: esta casa o el tango". Me desesperé: "¡Papá, me gusta el tango!". Me dio un empujón hacia la vereda y cerró con un portazo; no sé cómo no se rompieron los vidrios. Me parecía increíble. Era una noche de frío y no sabía dónde ir. Me puse a llorar. No sé cuánto lloré allí; después me fui caminando como si estuviese en el limbo, como si fuera un duende. A las seis de la mañana llegué a la casa de mis abuelos, que vivían en la calle Independencia, frente a una iglesia que hay en Defensa, por ahí.

Julio De Caro

Era costumbre que, antes de los carnavales, o previo a una gira o de iniciarse una temporada de actuaciones, se ajustara el repertorio. Se probaran nuevos ejecutantes para sumarse a la formación o que funcionaran como reemplazo, otro tanto ocurría con los que se postulaban como cantores. Quitando o agregando temas, afiatando orquestaciones y arreglos, destinando algunos *a la parrilla*[2] , otros como estrenos y el que se destinaba para abrir o cerrar las entradas, como *característica*, por vueltas de cuarenta y cinco minutos de actuación. Era como la pretemporada. La instancia sobre la cual se ajustaban los temas que se adaptaban al estilo orquestal y donde se esperaba darle una nueva vuelta de tuerca propia al éxito popular o, de encontrar aquello que, identificara o distinguiera a la orquesta, ante la numerosa oferta de formaciones que existía entonces, y que acompañaba, como estela, las actuaciones. Los ensayos de la orquesta típica de mi padre se realizaban en nuestra casa de Villa Urquiza. A la tardecita y, si era un feriado, a media mañana hasta el mediodía, si la noche anterior no había habido baile donde actuaron.

Venían todos. Ahí fuimos descubriéndolo a nuestro padre, en el comedor de la casa, como una persona que respiraba y exhalaba musicalidad, tocando e indicando tramos de la melodía, donde debían entrar las cuerdas o puntuar los bandoneones, precediendo los acordes del solo de piano, entre tazas de café que servía mi madre, a la vez que vaciaba los ceniceros. Mientras transcurría la afinación previa de las cuerdas de los violines, las escalas de los bandoneones, los ejercicios de digitación y el repaso de acordes de compases de las partituras que había arreglado y orquestado. Vocalizaciones o reiteraciones de tramos musicales, que exigían un esmero particular, de parte de los cantores Alberto Fuentes o Alberto Lista. Eran las instancias previas a las actuaciones.

1. Composición instrumental concebida como introducción de una obra musical.
2. Acepción que denomina a los temas de base de una agrupación musical y que los reemplazos suelen conocer.

En aquellas mañanas, mientras ensayaban y se sumaba algún nuevo ejecutante para los cambios y familiarizarse con el repertorio, en tanto buscaban sacarle vaya a saberse qué sonoridad particular. La sala se convertía en un recinto colegiado donde todos opinaban, proponían y probaban en una construcción participativa. Provenientes de diferentes estirpes expresivas, la sala quedaba invadida con los estuches de los músicos, con sus partituras repartidas sobre la mesa o esparcidas en carpetas en el piso, a manera de improvisados atriles, indicaban las piezas de cada instrumento y su ubicación (primer y segundo violín o primer y segundo bandoneón, por caso). Los estuches, los arcos, las panas protectoras de los instrumentos se convertían en los decorados del encuentro. El que más impresionaba, era ese instrumento con silueta de mujer y voz grave que marcaba, rítmicamente, al ensamble, y que ocupaba el espacio de una persona más, el contrabajo.

Impactaba observar a esos músicos –y, obviamente, a mi padre– desde la mirada infantil, ingresar como a un túnel que los absorbía íntegramente por tres o cuatro minutos, lo que duraba la interpretación de un tema. Poseídos, en conjunción plena, completa, de persona e instrumento. La confluencia armónica con distintas voces pero con una misma partitura escrita y ensamblada en el idioma universal de la música. Adquiría la musicalidad que, tanto el autor había volcado en la obra, como la que el ejecutante recomponía, traspasándolo, y dando su versión. Esos músicos –como en todos los tiempos– no sólo interpretaban las negras y corcheas sino que, a las mismas, las dotaban de un valor de su propia intensísima expresividad. Probablemente, este resulte una de esas musas sublimes que el artista necesita y que se esforzará para disponerla y transmitir, desarmando-rearmando, el sentimiento que toda obra encierra, a partir de innumerables aportes que integran su *corpus*. Ese entramado, que todo humano dispone pero que en el caso de un músico extrae, mediante el instrumento que le da coloratura, dándole forma al sentimiento los hace distintos. Como la paleta de colores y mezclas de un pintor. Por lo tanto, al tango no se lo toca, se lo interpreta.

Con los años esa sensación siempre la mantuve y se acrecentó, cuando a aquellas sensaciones, comprobábamos que ese colectivo de músicos se centraba en un común sentimiento de ejecución musical. En este caso el tango, como podrá serlo en cualquier otra expresión musical. Sin embargo, no formaban parte de una amalgama de coincidencias. De distintos posicionamientos sociales, tradiciones y hasta culturas. Y de origen. No sólo era la música, como expresión o como arte, sino la interpretación del tango lo que les daba vida colectiva y sus aportes se convertían, ahí sí, en una homogénea expresión interpretativa, en una coincidencia a partir de las diferentes experiencias personales. También compartían la disciplina de las actuaciones y los horarios, hojear la sexta edición de *La Razón* de la tarde, la mesa de café y la partida de dados entre vuelta y vuelta del baile, en el bar de la zona.

Entre tema y tema, surgían comentarios y puntuaciones sobre la partitura. Anécdotas, comparaciones, relatos que afiataba a esas corrientes subterráneas que vitalizan la ejecución y al grupo. El tango era el canal de expresión. Y así como surgían esos interrogantes observándolos, escuchándolos, con el tiempo fui preguntándome sobre los resortes que articularon al tango, como una expresión impar. Totalmente auténtica. Propia. De éste, nuestro lugar en el mundo. Edificada de menor a mayor. El tango, producto de una alquimia que es música, canto y baile de una región del planeta y que es fruto de combinaciones e integraciones de la sociedad de un país que fue tomando dimensión de tal, al compás de acordes tangueros.

"Sentir a mi gente"

Temprano, una mañana, noté que habían repasado la limpieza del comedor y que mi madre había sacado un par de tazas para café del juego. Me llamó la atención que mi padre estuviera levantado, ya que esa noche había tocado y vuelto a casa antes del amanecer. La razón obedecía a que, el segundo violín, le había pedido hablar con él, dado su carácter de director de la orquesta.

Era un hombre alto, corpulento, que peinaba una calva con escasos cabellos negros, marcando una recta y corta raya en un costado y que, prolija y esmeradamente, volcaba la rala cabellera hacia el otro extremo. Transmitía una sensación de bonhomía, aunque traslucía cierto rictus de dolor. Su castellano era entendible, pero chamuscado con extrañas acentuaciones u oraciones mal conformadas. Lo habíamos visto en los ensayos y solía apartarse para realizar escalas y variaciones, como ejercicios previos de digitación, puntuación y arco en su violín recurriendo a pasajes de las *Czardas*, de Monti.

Cuando llegó, se saludaron afectuosamente y se dirigieron al comedor.

Había venido a hablar porque algunos músicos de la orquesta solían llamarlo '*turco*'. Y a pesar que se los había dicho que no lo era, seguían haciéndolo, como una manera de cargada que en verdad lo ofendía. La situación no solo le resultaba dolorosa, sino agraviante. Mientras comentaba los hechos, mostró una cantidad de fotos que testimoniaban la matanza de armenios en sus poblaciones, en el primer genocidio del siglo XX. De chico había logrado escapar, junto a una parte de familiares sobrevivientes y, después de un largo periplo por varios países, lograron llegar a la Argentina y establecerse. De jovencito se había empleado en el comercio de sus paisanos y comenzó a perfeccionar los estudios de violín.

Cuando salieron de la reunión se alcanzó a escucharle que le decía a mi padre:

> *—Maestro…, cuando toco el tango siento a mi gente. Para mí el tango es el recuerdo de mi tierra lejana y a mi nuevo país. Le agradeceré lo que pueda hacer con los muchachos que no saben por lo que uno ha pasado…*

La historia no pasó desapercibida. Y si bien el tango ha sido un compañero inclaudicable en mi vida, siempre me apasionó su síntesis de confluencias musicales de diferentes vertientes, en buena medida como fruto de las corrientes inmigratorias que le dieron nuevas poblaciones y culturas a la Argentina contemporánea.

En tal sentido, suelen presentarse las cuestiones –sean políticas, sociales, económicas y también culturales– de manera aislada, autónoma. Pareciera que fueran como un fruto de generación espontánea. Resultado de vaya a saberse qué causalidades o casualidades le dieron entidad y, además, aparentemente independientes unas de otras.

Uno de los fines de estas líneas es tratar de acercarnos en indagar y entender el entramado de vaivenes y circunstancias que, en diferentes etapas de la sociedad argentina, actuaron generando manifestaciones artísticas –como en este caso– que han aportado a delinear el perfil de la identidad nacional. Tanto como meta educativa, cultural, y como sustento histórico, incorporando al tango, como fenómeno musical que fue/es música de fondo de un proceso de conformación del país como nación. De colonia a república. De asentamiento a nación. De poblado a capital de un país. Ya que, una gran parte del camino recorrido, en los doscientos años de existencia, ha sido y es la representación de la música de los argentinos. Del mosaico multifacético y diverso que constituye la sociedad argentina.

En las líneas que continúan invitamos a sumergirse en apuntes orientados a sacar a la superficie la textura del proceso histórico de cuya vertiente surgió el tango, de las expresiones culturales más propias.

Himno[3]

ALCANCE DEL TRABAJO

Algo bueno de la música. Cuando te golpea, no sientes dolor.

Bob Marley

Nos disponernos a asumir estas líneas, las cuales representan un desafío, que pretende tener el fin de convocar al lector, joven o maduro, a que acceda a las páginas siguientes convencidos que no se quiere lo que no se conoce. Nada es nuevo ni espontáneo. A las cosas, como a las personas, las envuelve una historia, un pasado, que no por desconocerse es indiferente. Es como si las ánimas de nuestros antepasados, custodiaran el legado aportado. Se suele decir, y con razón, que el tango siempre espera. No es un puerto en la travesía sino, del que partimos, aunque, en parte del trayecto, pareciera que lo hayamos olvidado. El tango no solo te espera, sino que te recompone con tú gente y nuestras vivencias más constitutivas.

El texto no mantiene un riguroso orden cronológico de los temas históricos. Sí una continuidad en el tiempo. Los capítulos, intencionadamente breves, focalizados en tratar una cuestión en particular, implicando ir y volver, una y otra vez, sobre las cuestiones que consideramos centrales y que actuaron de manera diversa. Recorremos la trayectoria del tango como un actor, cultural en este caso, que nos habla dentro de la historia nacional. De ahí que adquirirán mayor relevancia uno u otro aspecto en el tratamiento de los hechos. De todas maneras, a los fines de facilitar el acceso a las crónicas históricas y a la evolución del tango, lo tratamos a partir de tres etapas. Las mismas no están signadas por el acontecimiento histórico que hubiere transcurrido ni por tal o cual situación musical, sino por los aportes de otros géneros al tango originario. Ahí radica, en nuestra opinión, la vigencia de más de un siglo y medio de vida: el poseer el secreto de la fuente de Juvencia. Precisamente, en su absorción de las musicalidades que lo dotaron de nuevos horizontes. Esta virtud de un género que mantiene su lozanía a pesar de las cirugías, también estéticas, que le demandó permanecer como una música vital y convocante de nuevas generaciones y estilos. Esto sin desconocer, al contrario, la directa incidencia de unos sobre otros. Las etapas las denominamos de la guardia vieja, la renovadora y la nueva, definidas por la asunción de otros ritmos al cuerpo original, sin desnaturalizarlo. Inicialmente de la habanera, la milonga, el candombe y el tango andaluz. Luego, sumándoles el jazz y la música clásica y, finalmente, con la llegada de las cadencias rockeras.

Siempre el correlato artístico musical actuó como manifestación superestructural. No siempre sus exponentes debieron disponer de conciencia plena de las motivaciones y efectos que dieron origen a determinadas obras, hechos o instancias. La perspectiva histórica conjugará los hechos vividos y las manifestaciones culturales que se desprenden, en un todo interactuado.

---

3. Canto o texto lírico que expresa sentimientos positivos, de alegría y celebración. Inicialmente fue una composición coral, además, la representación musical o literaria de un acontecimiento tan elevado que produce la necesidad de plasmarlo en música o texto.

Es opinión coincidente y compartida desconocer el origen preciso del tango. Asociado a inmigrantes, bajos fondos, lumpenaje, se pierde en la viscosidad de los tiempos. Si tal fecha, o tal otra, nadie puede arrogarse su paternidad. Es verdad. Sumado, a cierta costumbre de tratar los hechos, por su propio valor y dimensión. Disociado del entorno del que surgió, se desarrolló y pugna por mantenerse. Resulta imposible encasillar los movimientos, lugares, fechas o personajes cuando tienen la característica de fenómenos sociales que alcanzan proyección cultural, de menor a mayor, si no es concibiéndolos como manifestaciones resultantes. Nuestro punto de partida, está en ahondar en determinados momentos históricos que, en su diversidad, se convirtieron en aceleradores o frenos de las expresiones de sus protagonistas. En su continuidad durante los tiempos, como manera de asignarle, a los pliegues de esos procesos, los factores que coadyuvaron al surgimiento de este género musical, propio y auténtico, el tango. Coincidimos en la indeterminación de los nombres propios que le dieron vida. Precisamente, el llegar a constituirse como expresión cultural, fue fruto de su plena asociación y consecuencia de los vaivenes sociales, económicos y políticos. Sin necesidad de encasillarse partidariamente, ni ser uniforme. Precisamente, la característica multifacética, diversa, inclusiva, son vitales razones de su sobrevivencia y de acompañar a sus paisanos y los aconteceres que poblaron su existencia. De ahí, el recorrido histórico de las páginas siguientes, que parte de la conformación del poblado de Santa María de los Buenos Ayres a la metrópoli actual.

Nuestras opiniones están impregnadas de la experiencia de haber compartido y convivido con parte de las expresiones y hechos que relatamos más adelante. Estas notas de bitácora, las hemos cruzado con opiniones y hechos, comentarios y experiencias, investigaciones y estudios. En el cruce, entre tantos afluentes, intentamos recalar este trabajo. Como testimonio de un resultado de circunstancias humanas, sociales, culturales, económicas, poblacionales, entre tantísimas más, en el que las ciencias y las nuevas investigaciones podrán continuar aportando, a asentar un perfil de nuestra argentinidad y de su expresión musical ciudadana. Con sus especificidades, que es lo que de riqueza aporta.

Existen diferentes maneras de categorizar su evolución. Las mismas suelen resaltar, como puntos de inicio o quiebre, la aparición de algún tema, la modificación rítmica o el auge de las formaciones orquestales. En tal sentido, consideramos de innegable valor todos esos hitos y coincidimos en la trascendencia de los mismos. Consignemos que la frecuente manera de recurrir, a fechas o hechos, para indicar etapas obedece a un mejor estudio de los procesos, pero también a asignarles el carácter de trascendencia, que tiene para la evolución histórica el hecho de la aparición de circunstancias novedosas. Lo resignifica. Lo reformula para el nuevo tiempo que comienza a manifestarse. A pesar de la oposición y la descalificación, la profundidad y extensión del cambio en ciernes, hace irreductible esa calificación. No es prolongar su tiempo, sino valorarlo como aporte y condimento del viaje emprendido. De todas maneras, no es que todo lo anterior desaparece y sólo tiene presencia lo nuevo. No es así. Nada de lo anterior se extingue, sino que convive con un elemento surgido o aparecido de sus entrañas, que lo resignifica. Resultan, como las capas de la cebolla, en su gestación. Lo viejo y lo nuevo cohabitan. Hay un nuevo protagonista que se suma y que significará o resignificará a esa etapa.

En tal sentido, el trabajo está concebido en diferenciarlas, a partir de los estilos y géneros que aportaron a la ampliación territorial de la concepción del tango. Reconocemos una etapa inicial que alcanzó con la *guardia vieja* su cénit. El de la renovación, con la figura de Piazzolla como columna vertebral y la etapa nueva, actual. Donde no disponen ni de un Gardel ni de un Astor, sino que cobró entidad en forma horizontal, con múltiples exponentes y estilos, de ósmosis con los primos hermanos que habitan todas las expresiones musicales.

De tal manera, desde los tríos que amenizaron prostíbulos, recreos y veladas, *peringundines*[4] y *boliches*[5] del puerto, en los arrabales, hasta las formidables orquestas típicas y la aparición de melodías y letras que ocuparon la elección de millones de argentinos, mantuvo –aún con todos los aportes creadores– el común denominador de los orígenes. Logró evolucionar a una escala desconocida. Cantores y cantantes, músicos de enorme jerarquía, formidables poemas encarnados en el reconocimiento popular, una organización extendida a lo largo y ancho de la capital, replicada en incontables ciudades y localidades, que se proveía de presentaciones en bailes, grabaciones, audiciones radiales, publicaciones, como así organizaciones culturales que custodiaban los derechos creativos, giras locales y por el exterior, funciones teatrales y participación en películas. Todo ello en el marco de una sociedad efervescente con capas sociales en auge, más amplias y productivas, que se identificaban y asumieron, en el tango, el signo indeleble de la época. Ni el país podrá volver al pasado –más allá de los ingentes esfuerzos de refractarios de la historia–, como tampoco lo podrá hacer su expresión musical. Ya nada vuelve a ser como antes.

El tango, hacia 1950, había consolidado su máxima evolución como expresión de la guardia vieja. Ensambles orquestales que habían alcanzado sus estilos propios imponiéndose, de parte de sus seguidores, una idolatría hacia esas formaciones. Las hinchadas de Pugliese, del *gordo* Troilo, de D'Arienzo, Di Sarli o Fresedo. Castillo-Tanturi, Pontier, De Angelis, Federico, Maderna, Caló, Gobbi, Salgán, Vargas-D'Agostino, Basso, Biagi, Salgán, Firpo, De Caro ofrecieron a sus públicos estilos orquestales fácilmente identificables unos de otros.

Esta mirada que proponemos, permitirá distinguir los actores que fueron ocupando puestos de relieve en el escenario post-colonial y en la modernidad del país. Tanto los que dejaron la escena, de los que los reemplazaron como de los nuevos protagonistas. Que habitaron en los *piccolo paese*[6] que se fueron convirtiendo los barrios. En una articulación social signada por los pasos que dio el país, que se expresaron, indeleblemente, en comunidades diferenciadas por escasas distancias entre ellas, que asignaron su particular aroma como rama de un mismo tronco.

Resulta necesario reahondar qué tipo de país ha sido donde se constituyó esa nueva música, sin tradiciones culturales propias. Donde su nacimiento, se debió a la conjunción de los diferentes sones que poblaban aquellos territorios. Es por ello que, conocer la génesis del país, lo consideramos apropiado para apreciar la dimensión del tango como el fenómeno cultural que creció a su vera, dando pertenencia e identidad a sus habitantes.

4. Bares generalmente cercanos al puerto o en los suburbios amenizados con orquestas y conjuntos, expendio de bebidas alcohólicas, mujeres de compañía, de diversión nocturna.
5. Cantinas.
6. En italiano, pequeño país.

Obertura[7]

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La música es una cosa amplia, sin límites, sin fronteras, sin banderas.

León Gieco

Las expresiones culturales, artísticas, que han venido acompañando el desarrollo de la sociedad argentina, desde un espacio propio y auténtico, han ido tomando forma en la medida que quedó atrás el país del pasado, en el rumbo de estructuración de una Argentina moderna. El tango forma parte de la carta de presentación de la identidad nacional. Hecho de retazos, pero genuinamente rioplatense.

Una Argentina moderna que modeló, prácticamente, sus parámetros fundacionales en los treinta años que le continuaron a 1880. Durante los cuales, se llevó adelante las características fundamentales, como los múltiples pilares en que se edificó y creció. O sea, se bosquejó el plan de país y se lo llevó a la práctica.

Asignamos, como un hecho trascendente, para nuestra historia, el de la conversión de las capas bajas de la población nativa, oriunda del país colonial y casi feudal de criollos, mulatos, mestizos, en la asunción del lumpen proletario a integrarse y conformar los ejércitos de asalariados y desclasados, tanto rurales como de la ciudad, que impuso el proceso de transformaciones. Como también, la que llevaron a cabo las capas dirigentes coloniales transfigurándose en incipientes oligarquías dependientes.

Asimismo, la multiplicidad de inmigrantes de diversas nacionalidades, con sus culturas, tradiciones y ocupaciones que llegaron a nuestras playas, en respuesta al modelo de país que la generación alberdiana y sarmientina proyectó, abasteciendo a todos los sectores. Resultó un combustible esencial, para acoplarse al *aggiornamiento*[8] del nuevo orden, que pugnaba permitiendo el proceso de transformaciones, también culturales que se desprendieron.

La apertura de los puertos y el tráfico marítimo, implicó un canal comunicacional con las novedades del exterior, además de servir de alojamiento, transitorio o estable, a marinos y navegantes que habían surcado los mares. Resultando una especie de embajadores, entre otras cosas, musicales, trayendo y llevando sonoridades y ritmos que tomaron cuerpo, según las peculiaridades de cada destino.

Dificultoso, prácticamente imposible, ha sido y es establecer el origen preciso del tango. La carencia de datos no impide establecer el entorno donde surgió. De las corrientes subterráneas que corrieron en el país, a mediados del siglo XIX, que encontraron su establo para ir conformando su existencia.

Un proceso que catapultó a Buenos Aires, algunas ciudades del litoral, parte de la provincia de Buenos Aires y la vecina Montevideo como predominantes, para esa etapa histórica, en la que el tango amasó su perfil de ese nuevo país nacido en los viejos '80, donde se concentró gran parte del núcleo transformador.

---

7. Actúa como una introducción instrumental de una ópera u otra obra musical.
8. Del italiano, renovación o modernización a la que se somete una cosa.

O sea, consideramos hablar del tango como manifestación de una expresión superestructural, cultural y social, concebido en las transformaciones económicas y políticas que se produjeron en las entrañas de la sociedad argentina.

El tango ha sido, por lo tanto, un consecuente y leal compañero de las andanzas del país, en buena parte de sus doscientos años de existencia. Ha acompañado y dado testimonio de sus alegrías y tristezas, sus esperanzas, sus sentimientos más nobles de amistad, amor, de los recuerdos, los desencantos, las frustraciones, de la añoranza por el paso del tiempo y la lejanía del *vecchio paese*[9], de las esperanzas de la nueva tierra querida de estas playas. De la destemplanza de un cambalache "*que llora y se desangra/en la fe que lo empecina*".

Convirtiéndose en el legado cultural de los argentinos. Ha invadido todos los ámbitos de la sociedad haciendo frente a los más despiadados huracanes que buscaron volcarlo. A traspuesto incontables veces, el paso de las Sirenas, que atravesó Ulises, sin dejarse ni hechizar ni encallar. Es posible encontrar aquél que lo rechaza. Sin embargo, no hay connacional, o que nos habite, que no se detenga ante el quejumbroso acorde de un bandoneón. Y hasta en la profundidad y reflexión de su poesía. O que quede atrapado por el contorneo de la danza. De la seducción de sus pasos, del encantamiento del abrazo entre la mujer y el hombre para dibujar, con pasos, un encuentro bailable intenso y efímero.

9. En italiano, viejo país.

Habanera[10]

EL RELATO HISTÓRICO

El tango se consolidó como divisa de lo argentino, como ancla aguantadora de lo porteño. Y constituye, de un modo elemental, un nuevo hervor del nacionalismo populista de los federales frente a las convicciones más europeizantes de los unitarios.

Horacio Ferrer

Uno de los aspectos de enorme incidencia para la estructuración del país, fue la de asumir la implementación de un sistema educacional sostenido en la gratuidad, laicidad y universalidad . El plan de desarrollo a los fines de alcanzar la raigambre de país, de incipiente nación, gestado tanto por el pensamiento de la generación del '37 como de quienes lo corporizararon, los hombres del '80. Mediante el cual el Estado garantizó y brindó, a la población que se integró a su proyecto, como furgones, un estándar de capacitación, tanto para niños y niñas, homogeneizando y facilitando el acceso al conocimiento a todos esos estratos sociales y culturales. Además, permitió delinear y pugnar en cohesionar la construcción de una identidad nacional. El reconocimiento y respeto a los símbolos nacionales, la epopeya de los emancipadores, las luchas de la independencia y el valor de los próceres cobraron significación y unanimidad. La reivindicación de nuestras costumbres y tradiciones, tanto en las ciudades como en el campo, donde se abrieron escuelas, logrando la uniformidad del idioma de convivencia cohabitaron en una pelea por quiénes ocupaban los sitiales soñados de los reales que terminaron resultando.

La misión de educar al pueblo, hacia finales del siglo diecinueve, fuertemente de origen extranjero, impuso estructurar una cohesión del *relato* nacional, donde se forjaran las nuevas generaciones en el marco de la joven nacionalidad argentina. De las múltiples tradiciones, culturas, costumbres, experiencias que traían los inmigrantes en sus baules, y en sus almas, la cuestión no era desconocerlas o cuestionarlas sino que, así como habitarían un nuevo hogar, el mismo debía darles las nuevas coordenadas que actuaran como una realidad a asumir, sin que abandonaran las culturas y tradiciones con las que arribaron. El liberalismo imperante en las capas dirigentes les permitió cierta maniobrabilidad entre sus metas y logros, y sin apartarse de estos, suministrar determinados grados de beneficios a las capas asalariadas y trabajadoras, como así emprendimientos de obras públicas y accesos.

El marco referencial, fundacional, que articuló a nativos y extranjeros, humildes y favorecidos, ilustrados y analfabetos, hombres y mujeres, artesanos y profesionales, creyentes o no, blancos, mestizos o negros actuó como matriz fundacional encolumnados detrás del proyecto de desarrollo de los '80.

Así como Domingo F. Sarmiento resultó el gran educador y pensador que corporizó la obra educativa en el país, también debe destacarse la figura de Bartolomé Mitre, autor del relato nacional, con sus

10. Ritmo originario de La Habana, Cuba, de corte preciso, instrumental para ser bailada y cantada, ha sufrido diversas adaptaciones e insertado en otras formas musicales.

monumentales *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* e *Historia de San Martín y de la Emacipación Americana*. Una especie de Homero con sus *Ilíada* y *Odisea*. El gran constructor de la historia argentina en su versión epopéyica. Mediante monumentales obras plasmó la crónica y la valoración histórica y articuló un pensamiento unificador –con los sesgos y arbitrariedades propias de un relato, sin antecedentes y fundacional– sobre los cuales le dio vida a una manera de la identidad nacional. Estableció la envergadura de las epopeyas, del desinterés patriótico, el estoicismo de los héreoes anónimos, la dimensión de las gestas, el mito de la heroicidad y el altar de los padres de la patria. Esa era la proyección histórica que se necesitaba construir y transmitir, pilar de la joven Argentina.

Juan Bautista Alberdi, con sus '*Bases*', fue la otra gran columna que ordenó un perfil de país, en el marco del desarrollo capitalista de mediados del siglo XIX, persiguiendo la emulación con las naciones más avanzadas en el desarrollo de sus fuerzas productivas. Lo que permitió acceder a la idea que pobló las mentes de aquellos hombres, en cuanto a elevar al país a la escala de los principales centros del mundo. La ley de hierro de las condiciones objetivas destemplan las subjetividades. En la gestión , suelen existir tres resultados: lo que se quizo hacer, lo que se pudo y lo que no se hizo o no se supo cómo hacer. Resultados sometidos a la dureza de las condiciones objetivas y subjetivas de la sociedad, reloj real del tiempo de materialización de los hechos.

Sarmiento y el *Facundo*; Mitre y sus historias de San Martín, Belgrano y la Independencia Nacional, junto a Alberdi y las *Bases* constituyeron la tríada de los pilares del encofrado de sociedad que aspiraban, formulaban y gestionaron las capas medias y altas de la sociedad postrosista. José Mármol le dió vuelo novelesco con *Amalia* y Esteban Echeverría lo despellejará con *El matadero*. Probablemente, los ojos actuales descalifiquen lo realizado, para algunas franjas de opinión. De poco vale pretender insertarse entre las líneas de pensamiento, de hace más de un siglo y medio, si no es para reconocer, en el pasado, la enseñanza de cómo no caer en iguales tentaciones en el presente, como así para diferenciar y recuperar los aspectos positivos. Descontextualizar los hechos y las opiniones, dimensionándolos como actuales, es el mejor sendero al equívoco.

Un país, por entonces, con escasos sesenta años de existencia, de cuando habían tomado la decisión, sus clases dirigentes de participar del proceso de desarrollo capitalista en el que estaba inmerso el mundo, fue el contexto del debate de proyectos e ideas. Esta aseveración no implica un enrolamiento en el pensamiento mitrista, ni en la manera que se plasmó. Por el contrario, es el reconocimiento al punto inicial de nuestra formulación histórica como país, como hecho, a esta altura, irreversible, pero que se debe asumir en su dimensión. Todas las opiniones parten de una mirada desde alguna esquina de la cuadra. Nada es neutral. También sirve como lección del pasado para no repetir, para corregir. No por ello es descalificable. En definitiva, las ideas triunfan cuando la correlación de fuerzas en la sociedad lo permite, no siempre coincidente con la vitalidad o noblezas de las mismas.

Cantiga[11]

La identidad

Ese mismo rioplatense que se siente ciudadano en una patria cosmopolita donde Bach, Purcell y Montevedi gobiernan con delicado imperio, al hallarse en el extranjero lagrimea al escuchar La cumparsita o protesta cuando ese Choclo agringado deforma la concisa imagen solariega en los salones neoyorquinos o parisienses, porque rota la censura psíquica impuesta por la simulación social, el árbol secreto del tango asoma sus raíces nostálgicas. Se olvidan las letras chabacanas, desaparece el complejo provocado por una represión intelectiva y el ritmo arrabalero se adueña del corazón desterrado de un modo irresistible.

Daniel Vidart

El tango se ha constituido en una identidad de lo porteño. Aportando al mito fundacional de la idiosincrasia nacional, de la argentinidad. El Otro asigna y le reconoce, al argentino, la impronta tanguera. De manera plena, integral, asigándosela en toda la extensión del territorio, aún cuando numerosas regiones disponen de sus propias identidades musicales, las mismas quedan subsumidas, en una primera abarcadora mirada desde el exterior, dentro de la identificación tanguera. En un segundo momento, el que buscará descubrirnos, ahondará en las particularidades. Pero el tango y su mítica imagen, fruto de legendarios arrabales y bohemias pasadas, estableció, desde sus sones, el marco de reconocimiento del país y sus habitantes. Con lo que implicó, tanto objetiva como subjetivamente, en las construcciones culturales. La significación, que connota, le ha dado un inconfundible signo de reconocimiento, en cualquier latitud.

Pero ¿cómo llegamos a tal grado de identidad, en medio de tantísimas expresiones de presencias universales? Tal cuestión no tiene una respuesta unívoca. Sin embargo, una mirada abarcativa, en cuanto a las vertientes que le han aportado, de forma conciente o no, a sabiendas o por fruto de casualidades y causalidades, permiten distinguir la multiplicidad de factores intervinientes, de cuya potencia lo ha convertido en pilares del reconocimiento de los demás. Pero, esencialmente, tamaño logro sólo es posible de ser reconocido por un tercero, si no es primeramente internalizado, asumido, en el alma de los habitantes de nuestro país. Nadie reconoce algo en el otro, si previamente no lo tiene como constitutivo. La marca de fábrica es llevada en el orillo, hecho en Argentina.

La versión de Jorge Maciel y Osvaldo Pugliese de *Las tres banderas*, tango de Roberto Rufino y Carlos Russo, resulta una vívida descripción de la construcción de argentinidad, como enjambre de diversidades.

Dejó el cielo ardiente de la bella Italia
Llegó a la Argentina con una ambición,
Trabajar por ella, su querida Amalia

11. Poesía medieval cantada por trovadores, de origen gallego–lusitano; se encuentran recopiladas en los Cancioneros.

La hermosa española que un hijo le dio…
Hoy son tres banderas bajo un mismo cielo
La blanca y celeste fue quien los juntó,
Mientras que él, dichoso, canta un stornello
Ella, la española, canta una canción:
Por las calles de Alcalá
La florista viene y va…

Ahí están
Las tres juntas, tres banderas
Reunidas en la mesa familiar…
La española
Tan leal y tan sincera, La italiana
Que es pureza y es bondad, Y la otra
La bandera de mi patria
Es el hijo argentino de los dos.

Sólo así al tango, le cupo el reconocimiento. No solamente para el elogio o la emulación, sino para la crítica y la determinación de las diferencias. El otro valor imprescindible ha sido la especificidad. "*Describe tú aldea y serás universal*", afirmó Tolstoi. Dar forma a lo diferente. Lo nuevo. Lo que aporta al patrimonio universal, habiendo logrado la representación de un mundo específico. Es una capa más en el andamiaje cultural de la especie y de la civilización, más allá de las épocas y las geografías. Lo distintivo, lo novedoso, es lo que se integró en legado común. La especie humana, desde los primitivos guturales, hasta las percusiones, clamando por hechos naturales, que aliviaran su existencia invocando factores climáticos dimensionados como divinidades, a los sonidos actuales. Armónicos y placenteros, la música como un modo de lenguaje universal, integrada por múltiples individualidades y especificidades, continúa expresándonos.

Convengamos que, nuestro origen, tanto como país y la construcción de su acervo cultural, es reciente, comparado con tradiciones y países milenarios, cuyas génesis se pierden en las brumas de los tiempos. Las identidades, traspasaron las épocas y, asentadas en lo contemporáneo, reciclan sus historias. Los tiempos, en esos casos, también actúan como un mandato tácito, como un superyó que pareciera fijar las variables, aparentemente intactas, para que se reinventen constantemente, o perezcan. La Argentina ha vivido –y vive, proceso que nunca se concluye– en la elaboración multitudinaria, de y entre todos sus habitantes, de sus costumbres y culturas, en las diferentes épocas, donde los signos de las mismas se entrelazan con los anteriores y, en buena medida, disponen y condicionan a los futuros.

El relato histórico, la educación pública, el fútbol, el cine, la literatura y el teatro junto al tango surgieron, inconfundiblemente, como los registros que atraviesan a toda la sociedad argentina. Nadie quedará por fuera de ellos, sin importar condición social, económica, geográfica o cultural. No han sido preconstitutivos. Por el contrario, han ido edificándose como respuesta a las demandas, pero también como parte de un plan, conciente plenamente o no, en el derrotero de nuestra existencia tanto como sociedad y como país, adquiriendo como nutriente el reconocimiento, de ese valor que integra la nacionalidad como expresión palpable, ante los demás.

Fantasía[12]

EL BARRIO

Cómo me van a decir que me fui del barrio,
pero cuándo…, cuándo…, si todavía estoy llegando.

Nocturno a mi barrio.
Aníbal Pichuco Troilo. 1959.

El barrio ha sido el pago chico. La patria en miniatura. El primer referente. Así como en la casa se aprendieron los valores más sociables y en la escuela el conocimiento sistemático, el barrio resultó la forja del carácter. Donde se practicó la confrontación con la realidad, en asumir los valores de la solidaridad, la amistad, el de confraternizar, también el de comenzar a soñar a las señoritas, y ellas a los varones. Una escuela de vida. El bar con los billares y las largas charlas, el club social, el potrero o el patio parroquial donde se aprendió desde a nadar hasta a *gambetear*[13].

De chiquilín te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan…
La ñata contra el vidrio, en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo igual al mío…
Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste entre asombros:
el cigarrillo,
la fe en mis sueños
y una esperanza de amor.

Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja…
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía… dados… timba…
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.

Me diste en oro un puñado de amigos,
que son los mismos que alientan mis horas:
(José, el de la quimera…

12. Forma musical libre que se distingue por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas.
13. Esquivar.

Marcial, que aún cree y espera...
y el flaco Abel que se nos fue
pero aún me guía....).
Sobre tus mesas que nunca preguntan
lloré una tarde el primer desengaño,
nací a las penas,
bebí mis años
y me entregué sin luchar.

Cafetín de Buenos Aires.
Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo. 1948.

En la calle. En el baldío. Entre los carros del corralón afincando un reducto frecuentado por la barra leal. En la que paraba la *barra*. Donde se fomentaron e integraron los valores, en forma de emblema, en la ponderación de los hechos de la vida. Si bien la casa fue el espacio primero, con las carencias, pero con el sentimiento que pareciera que todo lo puede. Salvo la estructura de padre y madre, a los que se sometió con unción el criollito, el resto de los parientes, constituyeron una comunidad de vital pertenencia. Cabiendo aquellos primos o tíos que pudieron haber resultado un ejemplo para enseñarles un oficio, o actuando en cierta condición de antiguos y consagrados *calaveras*[14], como maestros de ceremonias.

El barrio permitió el acceso y la confraternidad entre los vecinos. Asistieron en la desgracia y participaban en las alegrías. Actuó como una gran familia: al vecino enfermo preparándole comidas o limpiándole la casa; acompañándolo al hospital; cuidando de los chicos o repartiendo porciones del budín todavía caliente para que se notara los beneficios de cocinar al horno con gas. Las ocasiones eran varias en las que el barrio se movilizaba. Para fin de año, era habitual colocar las mesas en el centro de la calle –la misma por la que durante el año pasaban los vendedores de gansos en manada, el lechero con su carro, la panificación o el escobero, con todos sus productos disponiendo hábilmente las sillas, plumeros y canastos de mimbre del armazón del carro, o los inspectores que controlaban los medidores como el que encendía y apagaba las luces del alumbrado– y se colocaban guirnaldas y luces para compartir la cena, con baile después. O las tardes de carnaval, en que se llevaba a cabo una auténtica batalla campal de agua entre vecinos. Irrenunciable resultaba el partido de fútbol donde se alardeaba de las destrezas provocando suculentas cargadas. Las comuniones, casamientos, eran una fiesta que se vivía donde los chimentos y comentarios previos recorriendo todas las veredas, negocios y zaguanes. En los casamientos, se esperaba la salida de la novia de su casa con el padre, cuando rumbearían para la iglesia.

¡Saraca, muchachos, dequera un casorio!
¡Uy Dio, qué de minas, 'ta todo alfombrao!
Y aquellos pebetes, gorriones de barrio,
acuden gritando: ¡Padrino pelao!

El barrio alborotan con su algarabía;
allí, en la vereda, se ve entre el montón,
el rostro marchito de alguna pebeta
que ya para siempre perdió su ilusión.

14. Bohemios, trasnochadores fruto de divertimientos nocturnos.

Y así, por lo bajo,
las viejas del barrio
comentan la cosa
con admiración:

"¿Ha visto, señora,
qué poca vergüenza?
¡Vestirse de blanco
después que pecó!"

Y un tano cabrero
rezonga en la puerta
porque a un cajetiya
manyó el estofao:

"Aquí, en esta casa,
osté no me entra.
Me son dado coenta
que osté es un colao."

¡Saraca, muchachos, gritemos más fuerte!
¡Uy Dio, qué amarrete! Ni un cobre ha tirao...
¡Qué bronca, muchachos! Se hizo el otario.
¡Gritemos, Pulguita! ¡Padrino pelao!

Padrino pelao.
Enrique Delfino-Julio Cantuarias. 1930.

En un acto de desprendimiento sin par, el padrino (el padre) solía sacar de sus bolsillos monedas –dando muestra de su buen pasar económico– que las arrojaba por los aires al salir, con la novia de la casa, provocando el delirio de los chicos y jóvenes que se revolcaban para tomarlas de parte de aquellos que no se habían anotado para ser monaguillos de la ceremonia religiosa. Ocasión donde el futuro suegro del novio se encargaba, además, de una dispensa al párroco, a los jovencitos colaboradores del oficio. Formó parte de las grandes ocasiones que el barrio vivió intensamente. Los juicios de los vecinos, no sólo categorizaban al acontecimiento, comparándolos con hechos similares que se pudieran haber conocido de la familia o de otros barrios. Los nacimientos, podían ser tenidos en las propias casas con el auxilio de familiares, comadronas y vecinas. Si en cambio, requería ir hasta el hospital, en ese caso la solidaridad se extendía hasta la *chatita*[15] del vecino que, a cualquier hora y día, ya había sido apalabrado por si eran necesarios sus servicios. La heroicidad del gesto entraba en los anales del vecindario, posicionándolo como un ejemplo, aún cuando pudiera ir acompañado de eventuales chismes y comentarios.

El velatorio de un vecino también formaba parte de las grandes jornadas barriales. El consabido "*no somos nada...*" enlutaba al barrio con crespones negro y cierre de negocios, cuando partía el cortejo, o daba una vuelta por el barrio, ante la mirada compungida de los vecinos que, desde la puerta de sus casas, saludaban dando el último adiós. Luego de haberse pasado la noche, velando al difunto y acompañando a los deudos, matizado con copitas de anís, café y, después de determinada hora, con una rueda de chistes que permitía mantener despabilados a los dolientes con un contador de

15. Apelativo cariñoso a un transporte deteriorado.

historias que resultaba inimitable, dada su comicidad y gestualidad para acompañar sus palabras. Para que no fuera pasado por alto tamaño esfuerzo, algunos solían completar la tarjeta que indicaba que se había estado, dejándosela al *lechuza*[16], especie de portero contratado a la funeraria para que recibiera a los dolientes en la puerta y les facilitara el libro de condolencias.

El barrio disponía de una guardia pretoriana. Eran los jóvenes y solteros que se arracimaban en la esquina. *La barra*[17]. Donde pasaban larguísimas horas y se cruzaban los comentarios sobre las chicas vecinas, los equipos de fútbol, las canciones de moda o bailaban con la radio sonando desde algún comedor cercano con las ventanas abiertas, entonando las letras publicadas de alguna revista. Se habían conocido y frecuentado desde el nacimiento, compartido la escuela primaria y años intensos de vida barrial, como una gran familia. Así como el tango estigmatizó a las jóvenes que se iban del barrio para formar parte de la diversión y la vida nocturna (*El camino de Buenos Aires*, *Margarita*, *Pobrecitas mujeres*, *Pebeta canyengue*, *Pompas de jabón*, algunos de los títulos que trataron la cuestión), lo mismo ocurrió con los varones que eligieron dedicarse al juego, la buena vida, la holgazanería, tratando afanosamente de convertirse en gigolós, sin reparar en los costos. *Dandy*, *El que atrasó el reloj*, *Che, Bartolo!*, algunos de los que dieron cuenta de aquella situación.

¡La pucha que sos reo
y enemigo de yugarla!
La esquena se te frunce
si tenés que laburarla…

Del orre batallón vos sos el capitán;
vos creés que naciste
pa' ser un sultán. Te gusta meditarla
panza arriba, en la catrera y oír las campanadas
del reló de Balvanera.
¡Salí de tu letargo!
¡Ganate tu pan!
Si no, yo te largo…
¡Sos muy haragán!

Haragán.
Enrique Delfino y Manuel Romero/Luis Bayón Herrera. 1928.

El servicio militar actuaba como un quiebre. El fin de una etapa. Un nuevo aprendizaje comenzaba. Era comprender que el país lo formaban todos los tipos de seres. Se accedía a lo bueno y lo malo, se ponía a prueba el modelo aprendido entre los propios de la familia y del barrio. El servicio militar, y el trabajo posterior, resultaban la confrontación de la matriz de personalidad que se había adquirido, más la noviecita y los planes de casamiento, hacían cerrar una etapa. Sin embargo, cuando volvían a la *cuadra*, al barrio, unos nuevos muchachos seguían en la esquina que, como posta, los habían reemplazado.

16. Agorero, tipo de mal agüero. Persona que solía encontrarse en los velatorios para recibir a los deudos, enviado de la funeraria que pasaba la noche en el umbral de la casa de riguroso jaquet negro.
17. Grupo frecuente de personas con similar pertenencia.

La poesía de Francisco García Jiménez, con música de Vicente Belvedere, dejó su visión en el tango *Barrio pobre* (1926):

En este barrio que es reliquia del pasado,
por esta calle, tan humilde tuve ayer,
detrás de aquella ventanita que han cerrado,
la clavelina perfumada de un querer...
Aquellas fiestas que en tus patios celebraban
algún suceso venturoso del lugar,
con mi guitarra entre la rueda me contaban
y en versos tiernos entonaba mi cantar...

Barrio... de mis sueños más ardientes,
pobre...cual las ropas de tus gentes.
Para mí guardabas toda la riqueza
y lloviznaba la tristeza
cuando te di mi último adiós...
¡Barrio... barrio pobre, estoy contigo!...
¡Vuelvo a cantarte, viejo amigo!
Perdoná los desencantos de mi canto,
pues desde entonces, lloré tanto,
que se ha quebrado ya mi voz...

Por esta calle iba en pálidas auroras
con paso firme a la jornada de labor;
cordial y simple era la ronda de mis horas;
amor de madre, amor de novia...¡siempre amor!
Por esta calle en una noche huraña y fría
salí del mundo bueno y puro del ayer,
doblé la esquina sin pensar lo que perdía,
me fui sin rumbo, para nunca más volver....

La mujer –la madre, la hermana o la novia– tenían vedado el acceso al mundo varonil, que experimentaba el joven, en las instancias institucionales o culturales del barrio. Se encontraban por fuera del ciclo de actividades. Aún así, disponían de un halo de respeto por parte de ellos. El hombre fijaba el grado de integración al que podrían acceder, particularmente las hermanas y la novia. De muy baja exposición, solían quedar en un segundo plano. Al del hogar, la del ama de casa.

En *No salgas de tu barrio*, tango compuesto en 1927 por Enrique Delfino y Arturo Rodríguez Bustamante, dio cuenta de las amenazas, si se pretendiera doblegar al anunciado destino:

No abandones tu costura,
muchachita arrabalera,
a la luz de la modesta
lamparita a kerosene...
No la dejés a tu vieja
ni a tu calle, ni al convento,
ni al muchacho sencillote
que suplica tu querer.
Desecha los berretines

y los novios milongueros
que entre rezongos del fuelle
¡te trabajan de chiqué!

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita
casate con un hombre que sea como vos
y aún en la miseria sabrás vencer tu pena
y ya llegará un día en que te ayude Dios.

Como vos, yo, muchachita
era linda y era buena,
era humilde y trabajaba
como vos en un taller;
dejé al novio que me amaba
con respeto y con ternura,
por un niño engominado
que me trajo al cabaret;
me enseñó todos sus vicios
pisoteó mis ilusiones
hizo de mí este despojo,
muchachita, ¡que aquí ves!

En las décadas siguientes al Centenario, de manera paulatina, tendió a ampliarse las posibilidades laborales para la esfera femenina de la sociedad. Ello, bajo rigurosas condiciones de trabajo y paga, por detrás de las que disponían los varones.

Un ejemplo lo encontramos en el Contrato de Maestras que debían firmar y ejercer las jóvenes docentes que quisieran impartir clases durante un período de ocho meses, en 1923, recibiendo la paga de $75 mensuales de parte de Consejo de Educación.

En su trabajo, el licenciado Alfredo Ferrari, señaló que el mismo establecía que la señorita debía acordar: *1.- No casarse. Este contrato queda automáticamente anulado y sin efecto si la maestra se casa; 2.– No andar en compañía de hombres; 3.- Estar en su casa entre las 8:00 de la tarde y las 6:00 de la mañana a menos que sea para atender función escolar; 4.- No pasearse por heladerías del centro de la ciudad; 5.- No abandonar la ciudad bajo ningún concepto sin permiso del presidente del Consejo de Delegados; 6. - No fumar cigarrillos. Este contrato quedará automáticamente anulado y sin efecto si se encontrara a la maestra fumando; 7.- No beber cerveza, vino ni whisky. Este contrato quedará automáticamente anulado y sin efecto si se encuentra a la maestra bebiendo cerveza, vino y whisky; 8.- No viajar en coche o automóvil con ningún hombre excepto su hermano o su padre; 9.- No vestir ropas de colores brillantes; 10.- No teñirse el pelo; 11.- Usar al menos 2 enaguas; 12.- No usar vestidos que queden a más de cinco centímetros por encima de los tobillos; 13.- Mantener limpia el aula: a) Barrer el suelo al menos una vez al día, b) Fregar el suelo del aula al menos una vez por semana con agua caliente, c) Limpiar la pizarra al menos una vez al día, d) Encender el fuego a las 7:00, de modo que la habitación esté caliente a las 8:00 cuando lleguen los niños; 14.- No usar polvos faciales, no maquillarse ni pintarse los labios.*

A mediados de la década del '40, se inició un proceso económico expansivo ampliándose el mercado del trabajo, con lo cual permitió, a la mujer, ocupar diferentes posicionamientos, más allá de las habituales dedicadas a la docencia, el comercio y a la confección de prendas por fuera de la condición de ama de casa. Muestra de ese avance significó que a la mujer se le reconocerán los derechos políticos, entre los cuales, el de elegir y ser elegida, para ocupar cargos electivos recién en la administración del estado, a partir de 1951.

Celedonio Flores, a su vez, retrató la imagen de la joven que no siguió los cánones y decidió tomar un atajo, para dar cabida a su aspiración de ascenso social. Con la colaboración, en la música, de José Ricardo y Carlos Gardel, dieron forma a *Margot*, tango de 1921:

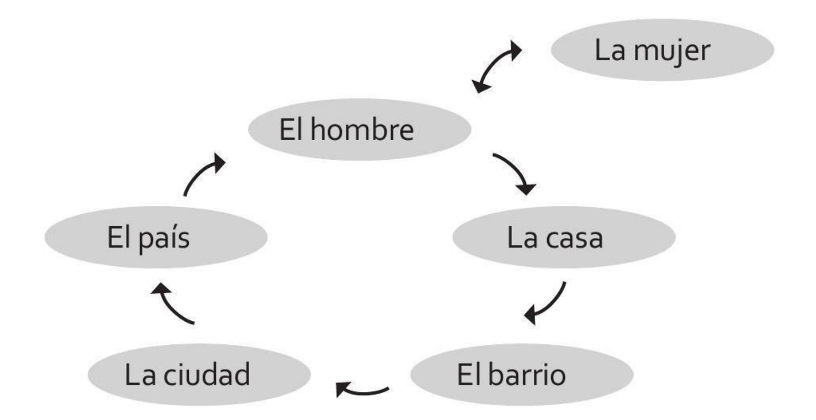
Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.
Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonville.

Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente
ni un cafisho de averías el que al vicio te largó...
Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...
¡berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla te afiló!

Yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte,
hoy usas ajuar de seda con rositas rococó,
¡me reviente tu presencia... pagaría por no verte...
si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte:
ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien,
y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana
pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana,
en el triste conventillo alumbrado a kerosén.

El derrotero estaba fijado, con resabios pueblerinos



El barrio, cobró representatividad

Tamaña dimensión tomó la identidad barrial que, como contornos encerrados dentro de la ciudad, edificaron expresiones que pusieron en desafío su identidad con otros barrios. Por caso, las murgas y comparsas, que se preparaban, durante el año, para, en carnavales, desfilar en corsos y clubes. Una forma de *aristocracia arrabalera*.

Cuando vine pa´ este barrio, de la mano de mis viejos
Era un pibe que soñaba con los cuentos de Vigil,
Y aprendí desde purrete a charlar con las estrellas
Y encontré por esa huella a mi barra juvenil.

Cuando surgió la cortada de aquel barrio del recuerdo
Sobre su lomo de tierra dimos vida a la ilusión,
Una pelota de veinte, una vieja camiseta
Y aquel cuadro inolvidable, que se llamó "Tradición".

Por qué calles se perdieron
Los amigos de mi barra,
Ya no está la muchachada
En la rueda del café.
Y al rumbear para mi casa
Ya no voy pa´ la otra pieza,
A darle un beso a la vieja
Porque también se me fue.

Un tango para el recuerdo.
Rafael del Bagno-Antonio Cantó.

Esas barras de amigos fueron el portal de entrada para que, el tradicional picado de fútbol, se convirtiera en institución. Así nacieron los clubes de fútbol, en la ciudad, los cuales sumaron lo social, como integración de los moradores de la patria chica. En expresión de su raigambre popular, instalando la identidad barrial.

Argentinos Juniors (1904), conocidos como *los bichos colorados* por identificarse en el rojo como fidelidad a los principios del doctor Alfredo L. Palacios, el primer diputado socialista de América, en La Paternal; Atlanta (1904), surgido en Monserrat, luego se trasladó a Villa Crespo, ante el peregrinaje de sus jugadores se los llamó los *bohemios*; jóvenes socialistas, también, fundaron Chacarita Juniors (1906), en Álvarez Thomas y Federico Lacroze, en cercanías al cementerio del Oeste, de ahí lo de *funebreros*; Boca Juniors (1905), en La Boca, reconocidos como *xeneises*[18] por el predominio de genoveses; River Plate (1901), también en La Boca, tuvo un período en Palermo (Av. Libertador y Tagle) para afincarse, definitivamente, en Núñez, en los terrenos ganados al río y al antiguo hipódromo de Belgrano, pasando a ser los *millonarios* (expresión que se le asignó cuando, en 1931, compró a Carlos Peucelle en $ 10.000 y, al año siguiente incorporó, al goleador Bernabé Ferreyra en $ 35.000, toda una fortuna para entonces). También, la fundación de Platense (1905), inicialmente en el barrio de la Recoleta, nombre que un grupo de amigos asignaron al club como homenaje al *stud* del caballo que les hizo ganar la plata inicial para formarlo y tener el campo de juego, a la vera del Río de la Plata, que solía convertirse en un barrial, a pesar de lo cual sus jugadores, se decía, se destacaban como *calamares en su tinta*.

18. Vocablo deformación de 'zeneïze', palabra que se traduce como 'genovés' en dialecto.

Excursionistas (1910), inicialmente en Soler y Coronel Díaz, cuando se trasladaron a su campo de juego en el bajo Belgrano, se los llamó *villeros*, dada la cercanía con una villa de emergencia; *El globito* representó a los seguidores de Huracán (1908, Parque Patricios), a raíz de adoptar como escudo un globo aerostático en homenaje a Jorge Newbery; sus vecinos de San Lorenzo (1908, Boedo) se los reconoce con diferentes motes, por caso *El Ciclón*, en virtud a la contundencia de sus delanteros; Vélez Sarsfield (1910, Liniers) caracterizado como *El Fortín*, por considerársele invulnerable su anterior estadio de Villa Luro; Nueva Chicago (1911, Mataderos), *El toro*; y los *albos* de All Boys (1913, Floresta) como los clubes sociales y deportivos iniciales a los que continuaron numerosos más. El tango, también, fue un punto de identificación con la expresión barrial, tal la denominación con que se lo reconoció al director de orquesta Osvaldo Fresedo, *El pibe de La Paternal*.

Aquellos jóvenes comenzaron a descubrir que, por fuera de los límites nada convencionales del barrio, había vida. Otros barrios. Otras realidades que se conocerían con la *colimba*[19], como ejercicio. Transitar por los peringundines de la calle 25 de Mayo, entre Corrientes y Retiro, o merodear las *boites* como el '*Tabaris*', '*Chantecler*', era una instancia que se accedía habiéndose puesto los pantalones largos. La asunción, en escala, permitió que a la casa, el barrio, lo englobara la ciudad. Buenos Aires se dimensionaba como "*la reina del Plata*". Cuando la calle Corrientes dejó de ser angosta y crecieron los bares con orquestas en actuaciones en vivo, cabarets y salones bailables, se distinguió como un faro a los habitantes de los barrios a frecuentar un espacio común. Se sumaba a otro factor: el país. La patria. La nación. Ya no quedaba enmarcada la realidad hasta el umbral de la puerta de la casa. Ni hasta el arroyo Maldonado o las vías del ferrocarril, en el caso de los límites de los barrios. La dimensión superaba el conocimiento objetivo.

Si bien desde Francisco García Jiménez, Horacio Ferrer, y hasta el mismísimo Jorge Luis Borges, entre tantísimos escritores, investigadores e historiadores, se han resistido a darle la carta de natalidad del tango a un barrio en particular, queda concebirlo como expresión de la ciudad de entonces, en su conjunto. En verdad, el tango –en sus expresiones musical, cantable o bailable– se ha floreado en todo el territorio capitalino y más allá de sus límites. Desde el sur con La Boca, Barracas, Boedo, Puente Alsina, Monserrat, con sus barriadas proletarias y populares, asentamientos fabriles, astilleros, compañías de servicios y de sectores medios. Al igual que Palermo y Belgrano con sus recreos, clubes, cafés, salones bailables y las zonas aledañas a las pistas de juegos de carreras, de cinchadas, sortijas, corralones y *stud*[20] que dieron vida a la actividad de los *chuchos*[21], en el Bajo Belgrano.

19. Palabra que expresa la actividad ineludible en el servicio militar: *correr*; *limpiar*, *barrer*.
20. Sustantivo del inglés, lugar de crianza y cuidado de caballo.
21. Forma de denominar las carreras de caballos.

Estudio[22]

La educación pública

Artículo 1°- La escuela primaria tiene por único objeto favorecer y dirigir simultáneamente el desarrollo moral, intelectual y físico de todo niño de seis a catorce años de edad.
Artículo 2°- La instrucción primaria debe ser obligatoria, gratuita, gradual y dada conforme a los preceptos de la higiene.
Artículo 3°- La obligación escolar comprende a todos los padres, tutores o encargados de los niños, dentro de la edad escolar establecida en el artículo 1°.

Ley N° 1420 de Educación Común (sancionada el 8 de julio de 1884).

La imprescindible solidez, como la plasticidad, que demandó la necesaria identidad del país, alcanzada con algunas cuestiones, tanto por la hondura y significación de su naturaleza, como por el carácter absolutamente masivo, multitudinario, multifacético, confrontativo, que involucró a todos los órdenes de la sociedad, se condensaron en la enseñanza. Desde la primaria, instalando el conocimiento de las fuentes del lugar que habitaban. La inserción en la sociedad demandó una común identidad, sin renegar de las tradiciones o culturas que portaron los jóvenes educandos. Por caso, no se impidió que aprendieran a leer con *Corazón* o *De los Apeninos a los Andes*, de Edmundo de Amicis, en castellano, el relato clásico de los italianos en el estero.

La educación pública, gratuita y universal, regimentada por la Ley 1.420, resultó una eficiente herramienta de cohesión social. Todas las capas de la población –salvo las elites, escasas, se educaban en sus casas con institutrices y profesores particulares–, debieron concurrir a la escuela pública. Homogénea, hasta en el uso del guardapolvo blanco, sin excepciones ni distinciones.

La importancia de establecer a la educación como política de estado, de aplicación obligatoria, laica y gratuita, se convirtió en una sólida matriz de formación de ciudadanos. Permitiendo disponer de la información básica para insertarse en el mundo social y laboral, tanto a nativos como extranjeros. Reparemos que, más de la mitad de los inmigrantes arribados eran analfabetos, además de utilizar lenguas y dialectos diferentes entre sí. Convirtiéndose, por lo tanto, en una eficiente herramienta de integración, homogeneización y construcción de la nacionalidad.

---

22. Composición breve destinada a ejecutar una destreza técnica en la ejecución de un instrumento solista.

Divertimento[23]

EL FÚTBOL

En mi país, el fútbol es la única religión sin ateos; y me consta que también la profesan, en secreto, a escondidas, cuando nadie los ve, los raros uruguayos que públicamente desprecian al fútbol o lo acusan de todo.

Eduardo Galeano

El fútbol, otra de las manifestaciones nacionales, a pesar de ser un juego planetario. Estableciéndose como pasión argentina. Trascendiendo los noventa minutos del encuentro. No quedando capa ni sector social que se manifieste indiferente al evento. Cobija, tanto los sentimientos que transmite el deporte, como un estilo y forma de existencia. Interactúa en tres registros –en una dimensión lacaniana–, de lo que acontece, lo que el imaginario construye y del que adquiere simbolización. Alcanzando dimensiones de valor de construcción y afirmación identitario, confrontado con símiles opuestos.

Aún cuando el valor fútbol se corporiza en historias y trayectorias, clubes, jugadores, triunfos y amarguras, comentaristas y relatores, dirigentes, hinchas y simpatizantes, como socios, instalaciones, recaudaciones, estadios, relatos, anécdotas, colores y camisetas, subsidios, transferencias, empresas, torneos, predios, investigaciones, notas periodísticas, grabaciones y videos, adquiere su identidad en los logros y frustraciones deportivas. Además, forma parte de la tradición de los *bienes* heredables. El linaje que otorga la lealtad a la divisa, cuando traspasa generaciones, adquiere el legado de preservarlo y ampliarlo. La mística futbolera impone, no sólo el disfrute del éxito –tan ponderado como es el triunfar–, sino también el del *aguante*[24] en las malas.

El haber contado con futbolistas destacados en el plano local, que en muchos casos integraron, desde hace décadas, los clubes del mundo, cualquiera sea su ubicación geográfica, le ha merecido un ganado prestigio al fútbol argentino. También la obtención de torneos a lo largo de los años. Fortalecido, en los últimos cuarenta años, el ocupar el podio con futbolistas reconocidos como los mejores del mundo, destacándose las trayectorias de Diego Armando Maradona y Lionel Andrés Messi.

Todos pueblan y comparten, en menor o mayor proporción, el carácter identitario que expresan las vivencias de los colores de *su* club. Sin embargo, existe un momento, una instancia superior, no que lo deja de lado sino que lo trasciende. Y es la selección nacional. Cuando confronta. Cuando llegó el momento de una resignificada batalla, como las que en el pasado se dirimían en el campo de la gloria. Donde no está en juego la existencia o el territorio, sino la autoestima, la vigencia de la primacía deportiva, imaginariamente extendida a otros ámbitos frente a los rivales emblemáticos. La batalla no será entre formaciones militares. No habrá muertos ni heridos, ni ciudades arrasadas.

---

23. Muy popular entre fines del siglo XIX e inicios del siguiente. Estaba destinada a la danza con movimientos cortos y simples, para pocos instrumentos.
24. *Aguante (hacer el)*: alentar, sostener, esperar, acompañar como apoyo, pase lo que pase.

Sí en sus sentimientos y deseos. Las confrontaciones deportivas se dirimen, entre dos conjuntos enfrentados, que se les asigna una representación super yoica, en buena medida, de los ideales nacionales y sociales que reflejan sus sociedades. Suelen aparecer, entremezclados, los valores constitutivos: el sentimiento de patria, enarbolando la bandera nacional, entonándose el himno, con las tradiciones culturales a flor de piel: nuestras épicas, la amistad, el mate, el asado, la reivindicación territorial, la familia.

Valores que asumen, en generalizada transferencia, millones de argentinos. Ante ingleses, brasileros, italianos, uruguayos suelen ser clásicos donde pareciera ponerse mucho más en juego que un encuentro deportivo con los ocasionales adversarios. Una manera de entrar en disputa, cierta honorabilidad, cierta manera de ser, ciertos valores considerados esenciales, propios, puestos en confrontación. Noventa minutos que contienen la convergencia de millones de sentires semejantes, vividos en vilo, donde el triunfo conlleva, por un determinado espacio de tiempo, la sensación de un cierto modo de primacía. Curiosamente, de un lado y del otro, al resultado final siempre le cabe la espera de la ansiada revancha. Nada concluye eternamente. Eso le otorga el sabor incomparable de objeto de deseo. Cuando el combinado nacional enfrenta amistosos, certámenes o copas del mundo pareciera recaer sobre él el halo de un ejército en operaciones. La bandera nacional, la entonación del himno y el aliento de "*Ar-gen-ti-na!!!*" asciende a grados de una devoción que contiene innumerables significaciones, prácticamente, no dejando espacio a la neutralidad.

Aguante que se ha extendido, producto de la globalización de las comunicaciones, a todos los deportes. Rugby, box, basquet, handboll, por caso, practicados por hombres como mujeres, individuales y en equipos. Que se extiende, más allá de los combinados nacionales, en los representantes argentinos participando en equipos del exterior.

Mientras tanto, domingo a domingo, se alienta una dimensión del juego y de la propia afirmación ante la sociedad, parcial, puesta en disputa ante otras semejantes. Se revalidan esos sentimientos en una parcela, como son los colores de un equipo. Liturgia que reside en los valores de la identidad, en continua reafirmación, una manera de perpetuidad incólume.

Charleston[25]
El Cine

El cine es un espejo pintado.

Ettore Scola

El cine, desde finales del siglo XIX, resultó un formidable articulador de las capas sociales que se instalaron en el país, emigrando de sus comarcas europeas.

Los hermanos Lumiere presentaron, el 28 de diciembre de 1895, en los bajos del *Grand Café*, en París, la primera exhibición de un invento que revolucionó las artes. También la relevancia de su mensaje, en toda su trascendencia: imágenes captadas y presentadas en movimiento, al que denominaron cinematógrafo. Un modo de trascendencia del relato histórico, además de la oralidad y la escritura. La preservación en imágenes de las actividades y fenómenos pasaron a ser incontrastables. Años más tarde, se completó con el sonido directo y, posteriormente, con la coloratura de las imágenes. Indudablemente, el invento impactó, provocando un enorme entusiasmo. Rápidamente, se expandió por el mundo.

En 1896, a meses de ser presentado, llegó al país. En el *Teatro Odeón* se realizó la primera exhibición, el 18 de julio, de los cortos realizados por los hermanos Lumiere. Al año siguiente, el francés Eugenio Py emprendió la que se considera la primera producción cinematográfica nacional: *La bandera argentina*, un documental que mostró el flamear de la insigna patria en la Plaza de Mayo. Py rodó, para la *Casa Lepage*, el cortometraje *Tango criollo*, en 1906, constituyéndose en el primer registro cinematográfico tanguero del que existe referencia. A pesar que el film no se conservó, consta su realización en el catálogo de la compañía. Jorge Couselo conjeturó que *"cabe imaginarlo una mera mostración de cortes y quebradas, con pareja femenina o acaso masculina, ya que ésta era costumbre callejera en aquellos tiempos del tango frecuentado sólo por mujeres de marginada condición social".*

En los treinta y dos títulos que forman parte del catálogo Lepage, es posible encontrar otros destinados al tango, dado que se conoce la participación, en algunos de ellos, de Ángel Villoldo y Alfredo Gobbi padre. Como así comprobar, en *Nobleza gaucha*, film de 1915, de Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera y Humberto Cairo, escenas de baile en el cabaret *Armenonville*.

Para 1911, la empresa de Enrique Lepage escenificó escenas de canciones correspondientes a sainetes criollos o zarzuelas, dado que, el tango, en esos años es cuando pugnó por su reconocimiento y alcanzar perfil musical propio. Por ejemplo, los cortos *Bohemia criolla*, de Enrique de María; *Los políticos*, de Nemesio Trejo y *Justicia criolla* de Ezequiel Soria, todos con música de Antonio Reynoso; *Ensalada criolla*, de Enrique de María y *Gabino el mayoral*, de Enrique García Velloso, ambos con música de Enrique García Lalanne. Además, de la presencia de tangos de Ángel Villoldo como *Los tocayos*, *El pechador* y *El cochero de tranvía*.

25. Variedad del foxtrot, baile creado por la comunidad de origen africano de los Estados Unidos, que estuvo de moda a partir de 1920.

Desde entonces, se desplegó, tanto el entusiasmo del público como el de emprendedores, que se interesaron en experimentar posibilidades del nuevo arte. Reparemos que, las temáticas reflejadas, se enfilaron a las motivaciones de la nueva tierra que habitaban los inmigrantes, como de sus epopeyas y símbolos enrolados en el relato histórico. No dejemos de considerar que, la llegada del cinematógrafo, despertó tanto la fascinación que provocó el invento, como el acercamiento de distintos cultores, tanto nativos como inmigrantes, que se interesaron en su desarrollo comercial. Ello ocurrió en los años previos, e inmediatos, del Centenario, durante el cual el país vivió una efusividad y exaltación de los valores nacionales y de su historia, como también de los acontecimientos que pobablan su vida.

Esas películas fueron proyectadas en salas, construidas y habilitadas rápidamente a tales fines, ante la demanda del público y la continuidad de títulos que aparecían. No pasemos por alto que permitió, también, la incorporación de músicos que interpretaban diferentes temas y estilos acompañando, al costado o debajo de la pantalla, las imágenes que se proyectaban, con melodías afines a las situaciones que se vivían en la película. Tal posibilidad de trabajo permitió que, numerosos músicos y aventajados estudiantes de conservatorios, iniciaran sus primeros pasos en la interpretación en público, pasando, en numerosos casos, a formar parte de las orquestas típicas de la guardia vieja. El recurso de sonorizar en vivo, con repertorio que mostraba afinidad con el film, llegó a disponer de conjuntos musicales o presentaciones de orquestas, esto, especialmente, en cines del centro de la ciudad.

En el año 1900, Py filmó *Viaje a Buenos Aires* y, al año siguiente, *La revista de la Escuadra Argentina*. Un año más tarde, el porteño Eugenio Cardini, presentó *Escenas callejeras* y, el 24 de mayo de 1908, el italiano Mario Gallo, llegado al país tres años antes, estrenó la que se considera la primera película nacional con base argumental: *El fusilamiento de Dorrego*. Al año siguiente, presentó *La Revolución de Mayo*.

Gallo llevó a cabo una extensa e importante producción, de la que no debemos dejar de reparar en el carácter de la misma, para una sociedad joven y habitada con contingentes y lenguajes oriundos de diversas latitudes. *Camila O'Gorman* (1910), *La creación del Himno* (1910), *Güemes y sus gauchos*, *La batalla de Maipú* (1912, filmada en el barrio de Belgrano, en los actuales terrenos donde se encuentra el estadio de River Plate), *La batalla de San Lorenzo* (1912), *Juan Moreira* (1913) entre otros, permitiendo convertir en imágenes la épica nacional.

Para entonces, mediados de la década del diez, los guiones cinematográficos fueron incorporando, además, tramas de la literatura nacional como *Amalia*, de José Mármol, realizada en 1914 por Enrique García Velloso. Un año más tarde, la mencionada más arriba, que consumó el primer gran éxito de la pantalla nacional, *Nobleza gaucha*, con textos de José González Castillo, quien se basó en el *Martín Fierro*, de José Hernández, y en el *Santos Vega*, de Rafael Obligado.

A resultas de ello, Martínez de la Pera y Gunche adquirieron, en el barrio de Belgrano, un predio para realizar sus películas. Asimismo, Max Glückmann, quien había llegado en 1890, con quince años de edad, de los territorios que forman parte de la actual Hungría, participó de la primera exhibición cinematográfica, distinguiendo las posibilidades que abría la nueva actividad. Inauguró más de cien salas de exhibición en la capital, como en países limítrofes. Asimismo, su labor al frente de la producción discográfica, también resultó importante, logrando representar y editar a la gran mayoría de los artistas de la producción musical que se registraba en el país. En Belgrano, estableció su empresa discográfica, editora de los mayores éxitos musicales de aquellos años y de la que distribuyó, tanto en el país como en el exterior.

Las bases argumentales que generaban tramas para el cine fueron representadas por reconocidos actores de entonces: Orfilia Rico, María Padín, Celestino Petray, Blanca Podestá y Florencio Parravicini, entre tantos. Con *Flor de durazno*, de Francisco Defilippis Novoa, debutó, en el cine, en 1917, Carlos Gardel. El 27 de abril de 1933, se estrenó la primera película sonora nacional: *Tango*. Obra de Luis Moglia Barth, inaugural realización de la emblemática *Argentina Sono Films*, fundada por el italiano Angel Mentasti, donde actuaron Libertad Lamarque, Azucena Maizani, *Pepe* Arias, *Tita* Merello y las orquestas típicas de Juan de Dios Filiberto, Juan D'Arienzo, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato y la de Ernesto Ponzio y Juan Carlos Bazán, como así el bailarín Benito Bianquet, *El Cachafaz*.

En el espacio de pocos años, logró establecerse, en el país, una industria cultural fuerte y de expansión en la región, recurriendo a los avances tecnológicos que se desarrollaban en Europa, de manera incesante. En todos los casos, atendiendo las demandas de un público que iba asumiendo, un sostenido acceso a las fuentes culturales y su repercusión como instancia masiva. En una relación directa entre los nuevos canales culturales, de base tecnológica, la incorporación de camadas de artistas que asentaron las bases de un arte nacional, en públicos cada vez más amplios. No sólo de manera directa, sino trascendiendo distancias y horarios, mediante fonógrafos, vitrolas, partituras musicales, imprentas y editoriales, el cine, el teatro y, un poco más tarde, la radio, en tiempo real. Incipiente, pero abarcativo fue el proceso de culturalización de las poblaciones nativas y de inmigrantes que habitaban estas tierras. No dejemos de considerar, el carácter constitutivo que tomó, entonces, toda la batería de recursos para establecer e impulsar el nuevo ideario. Teniendo por finalidad la homogeneización del mismo, en derredor de los valores fundamentales, que alentó la generación del '80, en su estructuración a partir de Mayo, de la Independencia y sus luchas, de un país participante de la nueva división internacional del trabajo.

Poema sinfónico[26]

EL TANGO

A mi ver (conste que mi opinión no es obligatoria y no quiero inferírsela a nadie) el tango puede haberse originado en cualquier lugar de la ciudad, lo mismo en las fiestas de la Recoleta (que allí por el año ochenta, según el doctor José Antonio Wilde, solían terminar con sangre en la punta) que en los batuques de la plaza del Once o de Constitución... El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú.

Jorge Luis Borges

El tango, que no era todavía llamado así, en la segunda mitad del siglo diecinueve, correspondió a una vertiente asimiladora de plasticidad entre diferentes sonoridades, dada la proximidad, entre las distintas partes que conformaban los sectores humildes de la sociedad, con toda su diversidad. Probándose diferentes texturas musicales, hacia el encuentro con formas de coincidencias. El período 1880/1915, dio origen a una cadena de manifestaciones culturales, nutridas de los nuevos ingredientes, dando forma un movimiento que abarcó, también, la pintura, la literatura –especialmente, en su versión periodística– y el teatro –también en su versión de circo–. Tomando los géneros de la época, el tango, fue posicionándose, paulatinamente hasta los años del Centenario donde cobró envergadura, en un lugar de primacía popular en su elección. Ejecutando sus temas con los instrumentos que disponían, escuchándolos en la vitrola o en el organito, tarareando sus letras, bailando sus compases, la población participó en delinear un género musical que la expresó.

Como reguero de pólvora atravesó, no sólo las diversas capas y sectores económicos y sociales, sino que se integró a la diversidad de lenguas, hasta sumando palabras en forma de jerga con categoría de lunfardo, implicando la complicidad general, en su comprensión.

El argot porteño sustanció, en sus letras de tango, una especificidad más allá del significado literal. La inserción en la poesía popular del lunfardo, dimensionó una realidad tal, que su reemplazo por la palabra en castellano, no tradujo igual significación. Por caso, no es lo mismo *policía* que *cana*, en cuanto a la connotación que conlleva. Además de identificar, dimensiona una especie, una sonoridad tal que expresa un componente que caracteriza más específicamente, permitiendo diferenciar dos acepciones. No es lo mismo *mujer* que *percanta*, *gayola* que *cárcel*, *cotorro* que *hogar*, más allá de la etimología o su uso carcelario, o de origen extranjero. El tango asumió, en sus letras, una construcción indisimulable de a quiénes se refiere o se dirige, como del valor estrictamente específico del sustantivo creado.

Multiplicidad de costumbres transmitiendo un ser ético y moral que, por semejanza u oposición, aportó en cantar ciertos valores básicos y comunes de la nueva sociedad. En este sentido, el tango recogió esa red de relaciones que la comunidad, manifiestaba y lo formuló como factor gravitante

26. Pieza poética literaria destinada a describir mediante la música sentimientos y escenas.

de la sociedad argentina. Tanto para los habitantes de las ciudades, como para extranjeros y provincianos, y sus descendientes, dando lugar a expresar tanto la gratitud por lo recibido, el alerta ante lo opuesto, el afecto al nuevo terruño, como la queja al desengaño.

En escalas crecientes, hasta mediados del siglo XX, el tango abarcó, masivamente, la vida de los argentinos. Grabaciones, actuaciones en vivo en clubes y salones, cancioneros, modas y estilos, la radiotelefonía, el cine y el teatro manifestaron un movimiento cultural auténtico, genuino, hecho a imagen y semejanza de sí mismo. Un público que actuó y concurrió; que creó sobre sí y participó. Se retroalimentó y generó su propia evolución. Que lo apasionó encontrar retratadas, en letras o actuaciones, sus vivencias, sus alegrías, sus penas, sus esperanzas. De contenido nacional, urbano, de clases bajas y media, fusión de musicalidades con resultado propio, moderno e innovador. Características que le permitieron aportar en afianzar la identidad nacional y, por tanto, su reconocimiento en el mundo.

"En Argentina, un elemento clave fue el tango –influido por la habanera como por la milonga–, que fascinó al pianista Louis Moreau Gottschalk cuando estuvo de gira por este país en 1867. Ya en 1910, el tango arrasaba en los cafés de Buenos Aires y comenzaba a causar sensación en algunos clubes neoyorquinos como Bustanoby's Domino Room, donde el galán cinematográfico Rodolfo Valentino se pasaba la noche bailando mientras el compositor Sigmund Romberg tocaba el piano. Los principales periódicos como The New York Times, afirmaban que aquel nuevo baile que se había puesto tan de moda era 'un ejercicio impúdico y provocador que fomentaba la lascivia y la inmoralidad'", tal lo apuntado por el musicólogo Stuart Isacoff.

La música caribeña, el samba brasileño, el jazz norteamericano, la canción mexicana de los mariachis, entre tantas, formaron parte de las identidades musicales americanas. El tango, asumió esa representación en el Río de la Plata. En juego recíproco, entre asunción de representación y molde del nuevo integrante nacional, el tango alcanzó su sitial.

Por ello, consideramos al tango como el fenómeno cultural auténticamente propio de los argentinos. Un factor gravitante de la constitución del nuevo ser de la inmigración, que se moldeó en los inicios de la Argentina de entre siglos. Tanto por su rítmica, por su inigualable coreografía, como su poética que trasuntó y trascendió al alma del hombre porteño. Rioplatense. Cultor de la mujer, la amistad, el barrio y la ciudad. Rebelde al sometimiento y la injusticia, de espíritu solidario, leal, fraternal, cultor de un credo de una particular liturgia.

La revolución cultural iniciada, a posteriori de la segunda guerra mundial, por las industrias transnacionales del espectáculo afectó, de manera cada vez más dominante a las expresiones locales. Una nueva cultura buscó homogeneizar la elección popular de sus expresiones. Con arrolladoras tecnologías y dirigidos mensajes, el desembarco de las compañías discográficas del exterior, como *embajadas* culturales, bajo formas musicales impuestas, lograron desplazar a las manifestaciones nacionales.

El tango, desde aquellas épocas que se nutrió y comenzó a aportar al ser nacional de entre siglos, en lo musical, atravesó numerosas etapas en su evolución. Supo dar lugar, en su seno, a evoluciones sonoras, instrumentales, interpretativas, temáticas de modalidades expresivas en la búsqueda de espacios comunes conviviendo con el vals, la milonga, el candombe, la ranchera y hasta la zamba. Resultando la banda sonora del proceso constitutivo como nación. Aún, cuando los tiempos lo destinaron a la resistencia, ha sabido superar las ofensivas que han intentado derrumbarlo o desnaturalizarlo. Encomiables ejemplos han mantenido su esencia, creciendo musicalmente en novedosas producciones que conservan su esencia, al calor de los nuevos tiempos, por lo que su existencia encuentra una realidad de permanencia, reformulación y vigencia plena.

Camadas de intérpretes del país, en todas las expresiones instrumentales e interpretativas, son el reaseguro del futuro. Como así el acercamiento y asunción de nuevos auditorios, países e intérpretes. Esto también es efecto de la globalización. Los peligros y acechanzas que implicó cuentan con una contracara, como cuando las culturas populares han podido mantener sus vigencias, traspasando vallas y resolviendo laberintos, aún por fuera de las grandes promociones y compañías que articulan el mercado mundial. Una manera de aprovechar los espacios.

En tal sentido, el tango ha podido y sabido conservar su poder de seducción, aún en las catacumbas. Poblando programas y audiciones en teatros, conservatorios, ensambles, directores, orquestas y ejecutantes en los principales repertorios, de diferentes ámbitos en el mundo. Y se ha expandido como embajador en incontables regiones y países que reciben a nuestros artistas y sus obras. Desde los arrabales originarios a los grandes escenarios, giras, festivales y reconocimientos en el mundo, con ejecutantes y creadores revitaliza una escala cuya proyección ha superado a la emblemática calle Corrientes. Atrapante, renovado y distinto, el tango ha ido insertándose como una musicalidad reconocida, casi unánimemente, por públicos y artistas en el mundo, desde hace más de un siglo y medio.

Adagio

Parte 1 - 1er. Movimiento

El prototango y La Guardia Vieja

Barcarola[27]

El poblado

Yo Juan Garcia Garay, teniente de Governador y Capitan General y Justicia mayor y alguacil mayor en todas estas provincias (...) en nombre de la magestad Real del Rey don Felipe nuestro señor, hoy sábado, dia del señor San Bernabé, once dias del mes de junio del año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de mil y quinientos ochenta años, estando en este puerto de Santa Maria de Buenos Ayres, que es en la provincia del Rio de la Plata, intitulada la nueva Vizcaya, é fundo en el dicho asiento é puerto una ciudad, la cual pueblo con los soldados y gente que al presente tengo, é traido para ello, la yglesia de la cual pongo su advocacion de la Santísima Trinidad, la cual sea é ha de ser yglesia mayor é perroquial, contenida y señalada en lata que tengo fecha de la dicha ciudad y la dicha ciudad mando se intitule la ciudad de la Trinidad.

Juan de Garay.
Acta de fundación de Buenos Aires. 1580.

El recorrido que proponen estas páginas es tomar los orígenes de la fundación de Buenos Aires, en 1580, en la búsqueda de encuadrar al que consideramos el fenómeno cultural de los argentinos. Del Río de la Plata. Desde algunas señales de la vida colonial, que ayuden a distinguir determinadas líneas trascendentes en la evolución histórica. Como el desplazamiento de contingentes de colonizadores y el avance hacia el interior, dejando al Río de la Plata, a las espaldas o cursándolo en su interior, fundando pueblos y ciudades próximas a las costas.

La especificidad del tango, que nos ocupa, obedeció a factores propios, de idiosincrasia, culturales, geográficos, políticos que acercaron materiales para su edificación. En la confluencia entre ellos dio lugar a espacios y manifestaciones donde formularlo. Cobrando individualidad, respecto a otras expresiones y culturas.

La influencia de la catequización de los pueblos originarios que actuó en las tierras conquistadas, estableció el choque entre dos culturas. Toda acción de conquista conlleva, no sólo el arribo de ejércitos sino, también, de herramientas, enseres, costumbres y actividades que actuaron modificando la estructura social, vigente hasta entonces. Erróneo sería considerarlo sólo un mecanismo de ida. Por el contrario, también se convirtió en una fuente de provisión a la metrópoli.

Esa etapa primigenia de nuestra historia contó con una actividad musical fruto de las poblaciones que participaron de la conquista, como traslado de estilos musicales e instrumentos que se utilizaban en la península ibérica y Europa, desplazando los que se utilizaban en América.

Años más tarde, las sucesivas reconquistas, ante el invasor inglés que había desembarcado en nuestras playas, tanto en 1806 como al año siguiente, generó el rechazo por ser el enemigo del reino español del que continuábamos siendo colonia. Sus usos, costumbres y lengua, calaron, a

27. Originaria de Italia, de los gondoleros venecianos, de carácter lento como el del remar. Recuperada, como forma musical clásica, por Offenbach y Chopin.

diferencia de lo ocurrido con los pueblos sojuzgados, en parte de las capas dirigentes. Curiosamente, la danza del pericón[28], se estima que se danzaba desde la segunda mitad del siglo XVIII, asumido en los salones de comerciantes, importadores y hacendados, asimilándolo, en versión rioplatense, a la *country dance* británica.

En las veladas, en la capital del virreinato, no sólo se conversó de los acontecimientos que se sucedían en Europa, de las novedades de las cortes, sino también de las vicisitudes que implicaban los largos viajes de ultramar, el transporte de mercaderías, noticias e informaciones de las familias y haciendas que habían dejado, como de los chimentos que, indefectiblemente, conformaban el caldo de cultivo de aquella pueblerina sociedad. Asimismo, de las modas y estilos que deslumbraban en las cortes palaciegas, inmediatamente de los hechos revolucionarios de París, de 1789. Los navíos, de manera clandestina, formando parte del contrabando, también trajeron en sus bodegas, diarios, pasquines y libros de los pensadores que habían ido dando vida al ideario de la Revolución Francesa. Matizadas con la danza de la cuadrilla, la polca, la mazurca, los schottis y los lanceros al compás de flautas, guitarra, piano y clavicordio, algún oboe, tromba, tambor, violín, arpa, clave, laúd, castañuelas, pandereta, gaita y otros derivados traídos por frailes y sacerdotes o marinos, más algún aficionado.

Se conservan instrumentos musicales, en varios museos del país, como en el Fernández Blanco y en el Emilio Azzarini. El Museo Histórico Nacional atesora pianos y pianoforte de las mejores casas europeas de entonces, arribados desde finales del siglo XVIII. El pianoforte que perteneció a Juan del Mármol, realizado en Sevilla, en 1792. El de Juan Pedro Esnaola, un *Traumann J. H.*, originario de Hamburgo de 1840. El de la marca *Bradford, John & Sons*, oriundo de Londres, realizado en 1801 que perteneció a la madre de la esposa de Rosas, doña Teodora Aguibel y López de Ezcurra. El de *Mariquita* Sánchez (María Josefa Petrona de Todos los Santos Sánchez de Velasco Trillo de Thompson y Mendeville) el piano *William Studart*, casa originaria de Londres, de 1813, en el cual Blas Parera interpretó por primera vez el Himno Nacional. En 1840, *William Studart* instaló una representación comercial en Buenos Aires y al tiempo lo haría *Baumgardten & Heins*, de Hamburgo, del que se puede apreciar un pianoforte de 1850. Hacia fines del siglo, entre otros fabricantes de instrumentos europeos, se estableció una representación de la francesa *Gaveau*, en pianos verticales y de cola para conciertos. Hacia 1875, José Roncallo, genovés, padre del músico, integró la empresa Rinaldi–Roncallo dedicada a la fabricación de pianos a manija, organitos y pianolas.

Juan Pedro Esnaola fundó con su tío, José Antonio Picasarri, en 1822, la *Escuela de Música y Canto* a la que concurrió, entre otros, Juan Bautista Alberdi. En esos años cada regimiento y provincia interpretaba el himno en un estilo propio, ya que se carecía de una versión oficial. Recién en 1860, Esnaola arregló el himno compuesto por Blas Parera, declarándoselo *Himno Nacional Argentino.*

En esos años, no se registraron visitas o giras al continente americano de los músicos que dominaban el panorama musical europeo. Las realizaban dentro de su continente. El caso de Mozart, junto a su hermana Maria Anna y su padre Leopold, o Haydn, dos casos de una práctica común en los músicos, llevaron adelante extensas giras europeas de presentaciones, desde el siglo diecisiete. El Conservatorio de París, toda una catedral en la consideración del ambiente musical, se refirió a las tierras del otro lado del Atlántico, particularizando en que "*Estados Unidos era solo un país de máquinas a vapor*", en razón que era visto como industrialista e innovador, más que como un cultor de las artes. Ello no impidió que, alrededor de 1845, se trasladaran a Estados Unidos los austríacos Leopold de Meyer, Sigismond Thalberg y Henri Herz quienes, no solo fueron atrayentes pianistas para esos públicos, motivados por el afán de hacer fortuna, se dedicaron a realizar conciertos gigantescos y efectuar arreglos sobre melodías patrióticas. Al sur del continente no alcanzaba siquiera tales apreciaciones.

---

28. Danza tradicional rioplatense que se baila por parejas y en grupo; ocasionalmente, la danza se detiene y los danzantes entablan diálogos en rima con contenidos amorosos o humorísticos, que se denominan relaciones.

En sectores medios, de oposición al monopolio comercial español se extendía a todas las esferas, bullía insatisfacción. Las noticias del nuevo orden, comenzaron a atraer e interesar a capas sociales permeables a esas inquietudes. Se conoce, por caso, las tertulias que se llevaban a cabo en casa de *Mariquita* Sánchez de Thompson, en San Isidro, hacienda que sirvió a Santiago de Liniers para pertrecharse y preparar sus fuerzas, que ya había organizado en la zona del Delta, para dirigirse a la reconquista de Buenos Aires. En San Isidro, aguardó el momento oportuno para avanzar por el *Camino de la Legua* (el que atraviesa actualmente los partidos de Munro y San Martín), para presentar combate a las tropas del general Beresford, en las calles de Buenos Aires, logrando su capitulación y la expulsión de la invasión inglesa de 1806. La ciudad alcanzaba por entonces una extensión de 6,15 km2, amplio crecimiento comparado con los 2,34 km2, aproximados, de la época de Juan de Garay.

En tanto, la vida social-cultural en Buenos Aires, contó con el teatro de *La Ranchería*, emplazado en las actuales calles Perú y Alsina. Por entonces se registró un marcado interés por los bailes públicos, en detrimento de los espectáculos de comedia. El virrey Vértiz decidió ponerle coto a los mismos en peringundines y locales de los suburbios donde el exceso de juerga, de consumo de alcohol y de aventuras amorosas solían terminar en sostenidas bataholas. En particular, la zona en las inmediaciones de la *calle del Pecado* (actuales Lima, entre Moreno y Belgrano), vecina de la iglesia de Montserrat. El lugar contaba, además, con una plaza de toros (donde se alza el actual Ministerio de Salud).

Para contrarrestarlo, Vértiz, autorizó que, en *La Ranchería*, se realizaran los bailes públicos permitiendo el disfraz. Hacia el nuevo recinto se dirigieron los bailarines para darle vida al *fandango* (sinónimo de baile) que Hilario Ascasubi mencionó en el *Santos Vega:*

...le dio licencia al muchacho
por día y medio, en razón
que el mocito iba a un fandango
allá cerca de Arrecifes...

La reprobación del clero local, como así de vecinos que protestaban por los desmanes y bullanga que se sucedían luego de las veladas, implicó que dejaran de realizarse, volviendo a danzarse en los boliches de los suburbios. No era el tiempo todavía de "*ganar el centro de la ciudad*". El 16 de agosto de 1792, en medio de festejos, cayó un cohete en el techo de paja de *La Ranchería*, incendiándolo y reduciéndolo a cenizas.

Antífona[29]

¿CUÁNTOS ÉRAMOS?

La población no estaba tampoco en armonía con la enorme extensión del país, pues en esos años, (1778) la Intendencia de Buenos Aires tenía solamente, según el censo que se levantó, 37.679 habitantes, y no era de las menos pobladas.

Felipe Pigna

El primer censo realizado en territorio argentino data de 1608, llevado a cabo en la gobernación del Tucumán, por Alonso de Ribera. Se sucedieron otros censos ordenados por las casas reales, tanto de los Austria como los Borbones, de los cuales no se conservan registros.

En 1778, por disposición de Carlos III, se censó todo el territorio, con excepción de la zona de Corrientes, Santa Fe y Entre Ríos, indicando que la región más poblada correspondió a Córdoba con 40.203 personas frente a los más de 37.000 de Buenos Aires y los 20.104 por Tucumán.

Hacia 1818, durante la guerra de la Independencia, llegó al país un estadígrafo norteamericano, Mr. Branckenridge, comisionado por su gobierno para estudiar la composición de estas regiones. A su regreso publicó que, según sus estimaciones, la población ascendía a los 550.000 habitantes, excluidos los indígenas.

Debemos señalar que, como en todo el ámbito colonial hispanoamericano, la composición social se apoyó, originariamente, en blancos y nativos, más los productos del mestizaje entre ambos. Este sector no implicó una modificación del esquema social ya que fueron asimilados al grupo blanco, inicialmente, donde el aporte negro introdujo variantes, dando lugar a mulatos, negros esclavos y libertos.

29. Himno litúrgico cantado por dos partes del coro alternativamente.

Candombe[30]

LOS NEGROS

Las ganancias producidas por este comercio son apreciables. Un negro bozal recién llegado de África (aproximadamente en 1780) se vende en la costa del Brasil a un precio que oscila entre 90 y 120 pesos y en Buenos Aires a 250, cifra que puede duplicarse y triplicarse en el Perú de acuerdo con la oferta y la demanda del momento. Recuerda un cronista colonial y testigo de aquel momento rioplatense (Lastarria) que un velero que arriba al puerto de Montevideo con trescientos esclavos deja a su propietario no menos de setenta y cinco mil pesos de ganancia (el sueldo de un peón de campo oscila entre los cinco y ocho pesos mensuales).
Vendida la carga humana, entre Buenos Aires y Montevideo, adquiere veinticinco mil pesos de cueros, cantidad con la cual colma la capacidad de su nave. La diferencia, cincuenta mil pesos, si lo desea, puede enviarla en metálico o invertirla en nuevas exportaciones de cueros.

Ricardo Rodríguez Molas

Dentro de los confluentes sobre los orígenes del tango, se destacó el aporte cultural de la población negra en Buenos Aires y en Montevideo. Tengamos en cuenta que la cuestión de los negros, en estas playas, había sido el fruto de la llegada de contingentes africanos. Traídos en buques dedicados a la trata de esclavos para cumplir tareas que los españoles no realizaban, además de funciones domésticas. O sea su *importación* no obedeció a sumarlos a un proceso productivo expansivo. Afectados por un hábitat diferente del originario, quedaron relegados a las tareas más básicas y duras de la sociedad, en condición de esclavos. La abolición del esclavismo se realizó en la Asamblea del Año XIII, para entonces habían adscripto al culto católico sin abandonar sus ritos y creencias, sin embargo, no formaron parte ni tenidos en cuenta del modelo de sociedad que imaginaron, en las décadas siguientes, las capas dirigenciales.

"*El tango entreteje con hebras de tres grandes husos: el indígena, el africano, el europeo. La inventiva criolla las adopta o las adapta. Las combina, las trefila o las toma como modelo de incitación. Otras veces, las imita. Y en ocasiones, las recrea y las urde con tal originalidad que la danza o la canción así tomada renilga de todo ascendiente y se instala como cuarto huso de ideas musicales*", escribió Horacio Ferrer sobre las líneas que se perfilaron del nuevo ritmo, que se gestaba embrionariamente.

Hoy, cuando cualquier ojo avizor detecta la presencia de importantes comunidades negras en países hermanos; en el nuestro, prácticamente, no los hay. ¿Qué pasó? Una paulatina y sostenida política de extinción de las etnias negras. Resultó, del entendimiento de los sectores dirigentes como una apta alternativa para conformar las primeras líneas de combates en ejércitos, con millares de víctimas, o asignándoles tareas en lugares contrarios a su naturaleza, dejándolos hacinados y vulnerables a epidemias y enfermedades. Ante el horror, dejaron la puerta sin llave para que aquellos que lograran emigrar a países menos discriminatorios lo pudieran hacer. De lo contrario, los esperaba la paulatina eliminación.

30. Danza al son de percusión bailada por los esclavos africanos en América, oriunda de Uruguay, aún cuando reconoce existencia en sus países vecinos.

Aún así ha habido exponentes que se acercaron aportando a las nuevas fórmulas musicales y logrado ingresar en la historia de la cultura nacional, y del tango en particular. Tal el caso de Domingo Santa Cruz de quien se sabe que participó de la guerra contra el Paraguay y que, acompañado de su bandoneón, amenizó los vivacs atemperando los rigores de la cruenta confrontación. Entre otros, el payador Gabino Ezeiza y el pianista Rosendo Mendizábal, autor de *El Entrerriano.*

Por 1802 existía, en Buenos Aires, una *Casa del Tango de los Negros*, lo que no implicaba que ya por entonces se practicara el dos por cuatro. Aporta a darle sustento la evolución de la palabra *tambor*, *tambó*, *tambo*, *tango*. García Jiménez, en tal sentido, hizo referencia a un documento de 1791, elevado al virrey Arredondo donde se le informó de una recorrida efectuada por los funcionarios reales "*por el barrio de la Concepción permitió descubrir en varias casas una porción de negras y negros encerrados y usando del tambo y bailes indecentes*". Más adelante, agrega un estribillo que cantaban los negros:

Cum-tango,
caram-cum-tango…
cum-tango
caram-cum-cum.

Desde inicios de la primera década, hasta promediando la segunda del siglo XIX, fueron cumpliendo los negros sus etapas liberadoras. Se les respetó su organización como la elección de sus reyes y reinas, al calor del espíritu que se había instalado con la Revolución de Mayo. Estaban organizados por naciones, que eran reconocidas por las autoridades. La más numerosa era Conga, y también estaban *Angola*, *Benguela*, *Lubolos*, *Moros*, *Mina*, *Cabunda* que celebraban sus bailes en ranchos y terrenos situados sobre el linde de las parroquias de la Concepción y de Montserrat. Otra zona fuertemente habitada por negros era el Retiro, lugar donde originalmente se encontraba el mercado de esclavos.

El barrio que mencionamos dispuso de varios nombres: *Fidelidad*, *Mondongo* y el definitivo del elemento principal de ritos y bullangas, *Barrio del Tambor*:

¡A-eeé!... ¡A-eeé!...
¡Calunga musbinga,
Musbinga-eeé!

Era el canto iniciático del baile que posteriormente realizaban.

Germán McKay, un actor y cantante, en 1867, entonaba, en el *Teatro de la Victoria*, a ritmo candombero, disfrazado de negro vendedor de escobas y plumeros, en forma de tablilla *El negro Chicoba*:

Yo soy un neglito, niña
Que pasa siemple po´acá,
Vendo plumero, chicobas
Y nadie quiele complá.
Será porque soy tan nego
Que pasa de rigula,
Todas las niñas juyen
Se palecen asustal.

Yo soy un neglito,
niña Que pasa siemple po´acá,
Vendo plumero, chicobas
Y nadie quiele complá.

Yo soy un neglito, niña
Que le gusta fandangueá,
Y a la que hago un pilopo
Bien plonto está colorá.

Cadenza[31]

La conformación originaria

Había algunas pocas casas de altos, pertenecientes a las familias más acomodadas, que dejaban oír la música y los bailes de sus tertulias a través de sus ventanas. De los edificios públicos se destacaba el Cabildo. Rigiendo el ritmo de la ciudad, concentraba su mirada en la plaza Mayor, eje del bullicio y de la actividad política y comercial.
Y asomando entre la chatura de las construcciones, las cúpulas de las iglesias, anunciaban al viajero el profundo espíritu religioso de su población.

Catálogo de Reconquista y Defensa de Buenos Aires 1806-1807.

Argentina, es un país joven en búsqueda de alcanzar la madurez y la sapiencia que, suelen atesorar y desplegar, aquellos pueblos afianzados en su conformación y con largas centurias de vida como para saber abroquelarse y desarrollar sus fortalezas, contener y reducir las debilidades. Con apenas doscientos años de vida independiente, cumplidos en el 2010, formamos parte de un continente americano con países hermanos que han venido experimentando iguales suertes con diversidad de experiencias alejadas del éxito. Con poco más de quinientos años de haber sido colonizados y esquilmados por españoles y portugueses. La mayor parte de ese tiempo transcurrió en el atraso, bajo sistemas precapitalistas, dependientes y abastecedor de productos primarios para las metrópolis, por ende, con sociedades tabicadas en desigualdades sociales y económicas profundas.

La conformación poblacional originaria que acompañó a fundar y establecerse en Santa María de los Buenos Ayres a Garay fueron vecinos de sangre española y guaraní; propietarios de campos de origen español, portugués y criollo; mestizos de Corrientes y del interior; en calidad de esclavos, cientos de originarios guaraníes; esclavos negros que trabajaban en estancias, originarios de Guinea y Angola; pocos indios sometidos que permanecían en reducciones o en las cercanías de Buenos Aires, como los guaraníes, que con sus canoas dominaban y habitaban el bajo Paraná, los *mbeguá*, en el delta del Río de la Plata diestros en el uso del arco y flechas y los *querandíes* o *pampas*, nómades y guerreros hábiles en el uso de boleadoras, ubicados entre el río Luján y el litoral,

Hacia 1680, –como sostuvo Ricardo Rodríguez Molas– la principal actividad era la ganadera generando sucesivos conflictos, dado que, en la Colonia del Sacramento, del otro lado del Río de la Plata, se había constituído en un énclave lusitano que sirvió de nexo entre los ingleses y los dueños de la tierra y los ganados proveyendo a los mercaderes de las más variadas manufacturas, más la disputa por el contrabando, en los territorios de la Banda Oriental, Buenos Aires, Entre Ríos y Santa Fe.

Sobre la base del contrabando y la venta de cueros y otras actividades generó un comercio con destino al interior y al Alto Perú. Estas actividades iniciales adquirieron rápido crecimiento económico y social permitiendo el surgimiento de familias dedicadas como los Riglos, Pozo,

31. Es el momento, dentro de un concierto, en el cual la orquesta deja al solista a que improvise, aunque normalmente ya se encuentra la versión escrita.

Arellano, Acassuso, Warnes, Alzáybar, Narvona entre otros, que con sus carretas no solamente transportaron mercaderías del contrabando descargadas de los buques sino, además, esclavos que comercializaban, al igual que la plata altoperuana.

Esas actividades les permitieron que los beneficios obtenidos los invirtieran en la compra de campos y ganados, dando origen a las *vaquerías* que atendieron la gran demanda de cueros de los comerciantes arribados.

En época del Virreinato del Río de la Plata, la cotidianeidad transcurrió, en parte, en un marco de disputa entre comerciantes españoles y los que impulsaban el libre comercio. Alejadas las colonias de las metrópolis, la mundanidad discurría, además, entre las prácticas mercantiles, una vida social y política comprimida donde lo que trascendía cierta alteralidad del ritmo establecido, surgía de las arremetidas de los nativos, como de las novedades que pudieran traer los barcos. Un espacio importante ocupaban los quehaceres de la administración de justicia y del comercio con el interior, las rentas e impuestos de las ciudades para los españoles y criollos, además de una práctica religiosa activa. Cierta participación en la cosa pública, como vecino en el Cabildo, y en la preservación del orden, cobros de impuestos y aranceles de la mercadería importada (o los contrabandos y trata de esclavos).

Las familias de los sectores sociales, básicamente relacionados a la administración colonial o al comercio, al amparo del régimen monopólico (como así, los que se beneficiaban con el contrabando o utilizando ambas prácticas), resultaban medianamente afortunadas permitiéndoles aspirar, a que sus hijos, mejoraran sus formaciones y su ubicación en la sociedad. Para ello, los enviaron a adquirir formación en derecho y jurisprudencia –orientaciones que contaban con marcado reconocimiento– a universidades como la de Chuquisaca o la de Córdoba, como así también la de Salamanca, en España. Derrotero que permitió acercarles, a esas jóvenes expresiones de las poblaciones españolas y mestizas de ultramar, nuevos conocimientos como, también, por directa consecuencia, aproximarse a las teorías revolucionarias del Iluminismo triunfante.

La formación militar también atrajo, debiendo alistarse o cursar en institutos y batallones militares de España, donde recibieron las técnicas de combate, por las transformaciones que, en el arte de la guerra, desplegaron y aportaron las divisiones napoleónicas. Como el estudio de las batallas y gestas de la historia, los cambios en las estructuras militares, el armamento y la participación popular no sólo por levas o penas, sino por convicciones. Otra alternativa de ascenso social y de prestigio, fue la religiosa. Enrolándose, para convertirse en frailes, monjas y sacerdotes, en seminarios y órdenes que albergaron la religiosidad de comunidades imbuidas en la vida monacal y austera. Aún así, muchos de ellos tendrán participación en la Revolución de Mayo y en las batallas por la Independencia nacional. Se identificarán con la gesta sanmartiniana de la Patria Grande. Por caso, el del fray Luis Beltrán considerado el padre de la industria nacional ya que, bajo su dirección, se iniciaron las primeras fabricaciones de armas y talleres metalúrgicos, de fundición y artillería, de confección de uniformes, como de abastecimiento, en el *Campamento de El Plumerillo*, en Mendoza, integrado al Ejército de los Andes, comandado por José de San Martín, para acompañar la epopeya emancipadora americana.

Asimismo, accedieron a conocer los hechos que implicó la revolución liberal frente al monarquismo, la Inquisición, los cambios en el ordenamiento jurídico, las asociaciones secretas, el carácter deliberativo y participativo de un nuevo protagonista que amplió su base participativa a numerosos estamentos identificada como la burguesía y el pueblo y el correlato de políticos provenientes del llano, como expresión de esos estratos sociales recién arribados a la contienda del poder. Las obras de Rousseau, Diderot, Montesquieu, Voltaire, los debates que demandó la edificación de una sociedad, como expresión de los sectores burgueses y artesanales triunfantes, fueron exponentes

de una reformulación del orden establecido. La profundidad de la crisis y el carácter de fin de época, actuaron de decorado de los nuevos escenarios. De las ciudades y poblaciones, de donde partieron, con cierto aire provinciano, los ubicó, con ávidos ojos exploradores y mente absorbente, de lo que sucedía en el viejo continente y que querrán replicar en sus jovencísimos países.

La actividad política, hasta entonces restringida a las cortes, recurrió a organizaciones que nacieron clandestinas y secretas, frente al clima inquisitorial, absolutista y aristocrático imperante. Los que habían ido a Europa a adquirir formación, tomaron contacto con esas estructuras secretas, de indisimulada influencia británica. Las logias y hermandades masónicas obtuvieron predicamento en la persistencia y consecución de los ideales libertarios en el nuevo continente. Se convirtieron en el vehículo del ideario de libertad, igualdad y fraternidad, surgido a partir del París de 1789. Fórmula apta para captar adherentes y conciliar con poblaciones y ciudades, particularmente americanas, pero, curiosamente, impracticable en sus tierras donde rigió el monarquismo de origen natural. O sea, para el *Foreingn Office* resultó una apta política, practicada hábil y exitosamente, para desplazar a sus enemigos europeos en América, pasando a ejercer un colonialismo con tolerancia de las independencias de esos países y la conformación de gobiernos sujetos, ecónomica y financieramente, al orden británico. Refundadas o nuevas, fruto de su propia fragmentación, durante el siglo XIX y hasta avanzada la década del cuarenta de la centuria siguiente, esas organizaciones secretas ocuparon un rol determinante, en muchos casos, en el diseño e implementación de la Argentina moderna.

Los sucesos de 1806 y 1807, provocados por las invasiones inglesas al Río de la Plata, cobraron una importante significación para sus habitantes que habían quedado a la merced del invasor, ante la huída de las autoridades españolas. Mediante su encomio y bravura, transformaron, a la Reconquista, en una de las páginas más gloriosas del período fundacional de la historia nacional.

Aquellas jornadas, no sólo zamarrearon el tedio colonial, sino que actuaron como un nervio que despertó, que ya no volvió al ostracismo. Implicó el fortalecimiento de fuerzas militares, nucleadas por sus orígenes, alistados para aventar el conflicto, hasta entonces desconocido e inimaginado. Quedaba vista la fortaleza nativa, había sonado la hora de revisar el esquema de poder, con y entre las nuevas expresiones sociales y económicas que habían ido adquiriendo dimensión.

La llegada a España de Napoleón, instaurando a su hermano José I destituyendo a Carlos IV, en su reemplazo, produjo un proceso de acefalía, interpretado por las colonias como un vacío institucional, dando lugar a poder saltar al propio gobierno de las mismas. En Buenos Aires, se estableció la Primera Junta de gobierno que desconoció la corona en la cabeza de Napoleón, ante la destitución del monarca español.

La instalación de la Primera Junta implicó una coalición de las fuerzas representativas de la sociedad colonial, integrando a comerciantes españoles con otros enrolados en el monarquismo republicano, antimonopolistas, demócratas, militares, intelectuales y clérigos. Por lo que no debiéramos dejar de considerar el beneplácito británico.

Por delante, pretendieron salir del comercio excluyente con España, abriendo las aduanas, unificando el territorio, en vías de superar las limitaciones de formas de producción, en algunos casos feudales y, en otros, precapitalistas. En fin, se dio inició a un período, de más de medio siglo, de avances y retrocesos, de pugna entre los proyectos de país que se perfilaron durante los sucesos de Mayo. Tanto en la faz institucional, implicando constantes guerras internas, de la autonomía continental en batallas emancipadoras, de la declaración de independencia, como de disponer de un reglamento constituyente que permitiera alcanzar la convergencia que moldeara un país superador.

No dejemos de tener en cuenta dos aspectos: si bien Inglaterra había sido derrotada militarmente, en las costas rioplatenses, nunca abandonó su política de penetración recurriendo a diferentes

estrategias, tanto comerciales como políticas. Para ello habían quedado en el pasado, resultando insuficiente el heroísmo o el lanzarles aceite hirviendo desde las azoteas para que retrocedieran.

Asimismo, si bien las teorías revolucionarias jacobinas y republicanas recorrían Europa y viajaban en los buques a las costas americanas, Inglaterra luchó denodadamente para cerrarle el paso a la Francia de la revolución. No sólo por oposición al pensamiento que arrastraba, sino porque disputaba, en sordina, su presencia en los territorios de ultramar, en particular Latinoamérica. Mientras, en el norte de América busco preservar sus colonias, al sur alentó y no desatendió los movimientos emancipadores.

El frente musical

La presencia de contingentes religiosos destinados a la evangelización, implicaba atender las formas de aproximación hacia los aborígenes como el ejercicio de prácticas que los catequizaran además de someterlos y contenerlos. En tal sentido, la música, tanto ejecutada, bailada o cantada ejerció una significativa presencia en los tiempos iniciales de la presencia española. En una carta del padre Alonso de Barzana destinada a su provincial jesuita de la Compañía de Jesús, en Asunción, fechada en 1594, le señaló que "l*a Compañía para ganarlos en su modo, a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndoles cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetan como corderos, dejando arcos y flechas. También muchas de la gente de Córdoba son muy dados a cantar y bailes, y después de haber trabajado y caminado todo el día, bailan y cantan en coros la mayor parte de la noche*".

En tanto, Rodríguez Molas señaló, respecto de los primeros tiempos, que "*los pobladores que emigran del interior para radicarse temporariamente o para siempre en el litoral, traen al área pampeana sus formas musicales inducidas. Las herencias de aquellas formas musicales y sus elaboraciones no constituyen elementos auténticos, étnicos; son, opuestamente, la supervivencia activa de una conversión ritual del aparato teológico oficial que establecían en los indios y mestizos estados de multitud, una exaltación que favorece la credibilidad y sobrevalora los hechos*".

En el *Facundo*, Sarmiento, reparó en la condición musical que era posible encontrar en el hombre argentino de 1845, año de publicación del libro. "*También nuestro pueblo es músico. Esta es una predisposición nacional que todos los vecinos le reconocen. Cuando en Chile se anuncia, por la primera vez, un argentino en una casa, lo invitan al piano en el acto, o le pasan una vihuela, y si se excusa diciendo que no sabe pulsarla, les extraña y no creen, 'por siendo argentino –dicen– debe ser músico'. Esta es una preocupación popular que acusa nuestros hábitos nacionales. En efecto: el joven culto en las ciudades toca el piano o la flauta, el violín o la guitarra; los mestizos se dedican casi exclusivamente a la música, y son muchos los hábiles compositores e instrumentistas que salen de entre ellos. En las noches de verano, se oye sin cesar la guitarra en la puerta de las tiendas y, tarde de la noche, el sueño es dulcemente interrumpido por las serenatas y los conciertos ambulantes*".

Sin embargo, parte de la actividad musical dependió de la que comenzaba a llegar desde Europa. La musicóloga Pola Suárez Urtubey da un ejemplo de las escasas presencias musicales en aquellos años. "*Llegó a Buenos Aires El Mesías, de Haendel comenzó siendo muy fragmentaria* (su presentación entre nosotros). *El 27 de mayo de 1831 se escuchó el "Aleluya" en la Iglesia Episcopal Británica de San Juan Bautista y nuevos fragmentos al año siguiente en el mismo templo protestante de la ciudad. Al parecer la audición completa tuvo lugar en el Teatro de la Ópera el 5 de noviembre de 1894 por la Unión Coral de la Sociedad Inglesa de Buenos Aires, con un coro de 300 personas y 50 instrumentistas en la orquesta, dirigidos por Guillermo Nicholson*". En tanto, el biógrafo de Giuseppe

Verdi, Charles Osborne, da cuenta de la llegada de las obras del compositor de Busseto a estas playas: "*la ópera Giovanna d'Arco que Giusseppe Verdi estrenara en el teatro La Scala, de Milán, el 15 de febrero de 1845, obtuvo resonante éxito. En la década siguiente se representaría en Madrid, Lisboa, San Petersburgo, Malta, Buenos Aires y Santiago de Chile*".

Precisamente, cuando el primer Teatro Colón se inauguró, ubicado en la actual manzana que ocupa el Banco de la Nación Argentina en Reconquista y Rivadavia, frente a la Plaza de Mayo, el 25 de abril de 1857, se representó la ópera verdiana *La Traviata*. Los principales papeles estuvieron a cargo del tenor Enrico Tamberlick, en el rol de Alfredo, y la soprano Sofía Vera–Lorini, como Violetta, con la dirección musical del maestro Clemente Castagneri.

El período expresó, una de las etapas del asentamiento del nuevo modelo de sociedad para la cultura, del capitalismo expansivo de Europa abriendo sus salones y democratizando el placer por las artes como forma expresiva de los nuevos espíritus. Tanto en la creación musical, surgiendo o expandiéndose las profesiones de instrumentistas, contrataciones, luthiers, copistas, profesores de música, aficionados ejecutantes, editores de partituras, fábricas de instrumentos, apertura de grandes teatros y salas, venta de localidades, giras, agendas de presentaciones de solistas, orquestas, coros, óperas, conformando sociedades musicales que implicaron el acceso a nuevas formas de ingreso económico. Ya no será el mecenazgo aristocrático, la manera de cultivar las artes y las ciencias, según el capricho del protector. Sino será un artista que ofrecerá su imaginación, técnica y producción al público, adquiriendo su autonomía económica, siendo su jurado un naciente público multitudinario.

El abandono de pequeños auditorios, pasando a grandes y estupendas salas de conciertos, de formidables acústicas, con la aparición de oficios vinculados de decoradores, modistas, iluminadores, acomodadores, carpinteros, puestistas, y muchos más, para la recepción de masas sedientas de nuevas expresiones musicales fueron testigos de los cambios. Como también la de formaciones orquestales que brindaron nuevas sonoridades e instrumentos, para dar cabida a la multiplicidad de voces que pidieron expresarse. A la música de cámara se la sustituyó por multitudinarias representaciones de orquestas. La distribución de las ubicaciones en los teatros líricos, permite distinguir una idea del encasillamiento social ya no solo para la nobleza: los palcos, eran reservados para la aristocracia; la platea, para la ubicación de las capas burguesas quedando los sectores altos de cazuela y tertulia para las capas populares y el paraíso, para que de pie, el servicio de sirvientes, cocheros y el personal que los acompañaba, asistieran a las representaciones.

Esa etapa dará forma a uno de los períodos más fecundos de la historia musical, y que dejará indeleble marca: la del romanticismo. Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, Dvórak, Mendelshonn, Schubert, Schumann, Grieg, hasta su versión tardía en Wagner, con las fuertes transformaciones armónicas, temáticas y orquestales que implicó. Como así la de las escuelas nacionales en Rimsky Korsakov, Gounod, Grieg, Albeniz, Ravel, el verismo (Italia) entre otras, dieron cuenta de los movimientos que surgieron, en una nueva dimensión de organización política, en el ejercicio de la burguesía: el de los estados nación.

Implicó el nacimiento del mercado, del que todos podrán proveerse, y también participar, en el terreno de la música.

Volviendo al país

En nuestro país, cobró vigor la cría de ganado ovino. La lana que genera pasó a ser el principal ítem del intercambio, en particular con Inglaterra, para proveer a sus complejos industriales de la Gran Bretaña.

Argentina comenzó a posicionarse, en la división internacional del trabajo, como abastecedor de insumos básicos y adquirente de manufacturados.

Esa complementariedad se continuó, asumiendo, diferentes modalidades, que no se anularon entre sí, sino que agregaron otros rubros, mientrás el neocolonialismo inglés, junto a las otras potencias europeas, avanzaron en formas del desarrollo capitalista más evolucionadas. Pasando de la faz colonial de ocupación de territorios garantizando el envío de suministros a sus industrias, a la financiera, con el capital como mascarón de proa. No sólo preservó el régimen de proveedor de insumos primarios, sino que, para financiar el desequilibrio económico que se establecía en ese intercambio con los países dependientes y coloniales, ofrecían el endeudamiento financiero. Cada vez eran necesarios más productos primarios para acceder a insumos manufacturados. Resultado de lo cual el país quedaba atenazado y obligado –por las circunstancias– a ese juego sin salida.

Las profundas asimetrías, entre las sociedades europeas y las americanas, si bien ambas habían superado sus antiguos régimenes, la naturaleza del desequilibrio productivo y comercial y el formar parte de una misma ecuación económica, llevaba, a unos, al estancamiento –con ciertos niveles de superación– y, a otros, al desarrollo capitalista.

Si repasamos las consecuencias de estos procesos, lo hacemos a cuenta de constatar que, el surgimiento de expresiones artísticas, nacidos de estos procesos, resultaron atravezados por las manifestaciones que adquirieron las nuevas conformaciones sociales.

Canon[32]

Los pueblos originarios

Pizarro mató a Atahualpa
Sin ver que mataba el Sol
Mi mundo se ha derrumbado
Igual que mi corazón
La sangre que se derrama
Es sangre de mi Señor.
El cosmos se va con ella
Ha muerto un hijo del Sol.

Víctor Heredia

"*Los araucanos de las Pampas* –escribió Alcides D'Orbigny– *pertenecen a esa gran nación que, bajo Yupanqui, obligó a los Incas a limitar su imperio al río Maule y los contrajo a renunciar a la conquista de Chile, defendiendo bravamente su territorio contra el extranjero armado para someterlo a sus leyes y a una nueva religión. Son esos indómitos guerreros que, casi sin armas, hicieron en 1 535, retroceder a Almagro y sus soldados revestidos de corazas; luego al desdichado Valdivia; y que más tarde, siempre combatiendo, no fueron nunca vencidos del todo por los españoles. Esos guerreros siempre independientes, supieron, a pesar de esos interminables combates, cantados por muchos poetas españoles, entre otros por don Alonso de Ercilla en su poema La Araucaria, y a pesar de la superioridad de las armas de los conquistadores del Nuevo Mundo, conservar íntegra, hasta nuestros días (hasta 1830, se refiere), su libertad de leyes y religión, y sobre todo ese noble orgullo al que debieron no haberse sometido a ningún poder extranjero (...) Son arrogantes en sus modales, audaces hasta la temeridad; no temen ni a la muerte (...) Son los hombres que en toda América se muestran más orgullosos y más se envanecen de su salvaje libertad (...) Ninguno de esos hombres libres deja de creerse por encima de los cristianos, a quienes desprecian*".

Originariamente habitaban ambos lados de la cordillera de los Andes. Aún cuando se considera que existieron en la Pampa, desde la época precolombina, varios autores sostienen que se extendieron hacia el sur atraídos por los ganados cimarrones. A partir de los primeros animales traídos por los colonizadores, proliferaron en la región, tal como señaló Félix de Azara en su *Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata*, de 1801.

Esos desplazamientos se profundizaron en los años siguientes, en la medida que se acrecentó ese ganado, produciéndose una araucanización de las tribus indígenas de Tehuelches o Patagones, habitantes de la Patagonia que, también llegaron a establecerse, transitoriamente, en zonas de la Pampa.

32. Forma musical polifónica realizada entre dos o más voces separadas por un espacio temporal.

El perito Moreno señaló que "*se ha hecho confusión con las diferentes denominaciones de las tribus de raza araucana, y hasta se ha deducido mal el significado de algunas. Se habla mucho de puelches, mamuelches, de ranqueles o ramquelches, de pehuenches, de aucaches, de huiliches, etc., y a veces se han hecho variedades cuando todos pertenecen a la misma raza, siendo a quellos nombres tomados del paraje en que viven, y es así que un puelche, que llegue del este puede ser huiliche alejándose al sud (gente del sud). Los mamuelches (gente de los bosques), los ranqueles (gente de los carrizales) toman sus nombres del paraje en que viven, pero son puelches (gente del este) para los que habitan más al oeste. Para los puelches, los moluches son los que ocupan las faldas andinas indistintamente, mientras que para estos que habitan el lado chileno, los del argentino son puelches. Para los que viven en el lago Nahuel Huapi, son picunches (gente del norte) los que acampaban antes en el Neuquén, etc*".

El ganado, tomado de las grandes extensiones pampeanas –que alcanzaron los treinta millones de cabezas, en la estimación de Azara–, era conducido en grandes tropas, arreándolo a lo largo de rastrilladas que abrieron en medio de la pampa virgen hasta el sur de Chile. El trayecto, demoraba varios meses, y en ocasiones hasta años. La principal rastrillada fue la que se conoció como el *Camino de los Chilenos*, que iba desde el centro de la provincia de Buenos Aires, Las Flores y Azul, pasando por Guaminí, centro de la provincia de La Pampa bajando hasta el río Colorado y desde ahí hasta el río Negro. Siguiendo por éste, y sus afluentes, hasta la cordillera de los Andes, trasponiendo el paso de Villarica para ingresar al territorio chileno.

La acechanza a las poblaciones, en la medida que las excursiones para hacerse de ese ganado cimarrón avanzaba, en extensión, generaron repetidos enfrentamientos, saqueos y destrucciones tanto de estancias y fortines por parte de los indios. Provocando la reacción de arremetidas y expulsión de las tolderías instaladas en la pampa, invadidas por los pobladores y el ejército en represalia.

Hacia 1740, se decidió enviar a los jesuitas con la finalidad de catequizarlos, para de esa manera doblegarlos, logrando integrarlos. A tal fin se instalaron dos misiones. Una, cerca de la boca del Salado y, la restante, en la Sierra de los Padres, extendida hasta Cabo Corrientes, sobre la costa en el mar. La iniciativa, además, se completó con la construcción de varios fuertes, destinándoseles una fuerza militar, armados de lanzas, que se los conoció como los *Blandengues*, ubicados en la extensión entre Luján y Salto.

Ninguna de las dos alternativas prosperó. Los jesuitas debieron abandonarlas declarando que los araucanos "*eran irreductibles e incapaces de admitir nuestra santa Religión*".

Sin embargo, los períodos se sucedieron entre espacios de paz y de enfrentamientos. Aún así solieron realizarse caravanas, a veces de centenares de carretas, para abastecerse de sal, en la zona de las Salinas Grandes.

Un cambio importante de política hacia el indígena se produjo con el primer gobierno patrio, en 1810. A días de instalado, por iniciativa de Mariano Moreno, se encomendó al coronel Pedro García el estudio de la situación en la frontera. Aprovechó la excursión a las Salinas Grandes para tomar contacto con las poblaciones araucanas.

El informe posterior, expresó, que "*en la estrecha faja que forman los ríos Paraná y Salado no caben las poblaciones de nuestros labradores y hacendados (…) Se han visto precisadas* –continuaba– *las familias, contra lo estipulado en las paces celebradas con los pampas, a pasar los límites del río Salado, lo que debería mirarse por aquellas como una manifiesta infracción y declaración de guerra*". Agregando que fue "*errado y muy dañoso a la humanidad, el deseo de conquistar los indios salvajes a la bayoneta*". Por lo que propuso avanzar las fronteras, pero a través de convenios con los indios y retribuyéndolos por ello, pues "*son idólatras de sus ganados y propiedades*".

Al año siguiente, en 1811, una delegación de caciques vino a Buenos Aires a saludar al nuevo gobierno y fueron recibidos por el secretario de turno del Triunvirato, Feliciano Chiclana, quien en su discurso señaló que "*el servicio más importante que este gobierno puede hacer a su país es perpetuar en él, por la dulzura de su administración, a los que se unen a sus provincias*".

"*Cualquiera que sea la nación de que procedan o las diferencias de su idioma y costumbres los considera siempre como la adquisición más preciosa. Si reconoce esta obligación respecto de todos los que pertenecen al globo que habitamos, en general, ¡cuál no será la afinidad de sangre que tan estrechamente nos une!. Sin entrar en el examen de las causas que nos han separado hasta hoy, bástenos decir que somos vástagos de un mismo tronco (…) ¡Amigos, compatriotas y hermanos, unámonos para constituir una sola familia!*". Concluyentes afirmaciones, en las antípodas de las políticas de marginación, persecución y exterminio que, más tarde, se ensañarán con los pueblos originarios.

La paz con los indígenas durará hasta 1815. Apareció como imperiosa necesidad de expandir las fronteras, a consecuencia de la valorización de los ganados que trajo aparejado el comercio, luego de haberse eliminado el monopolio español, llevando los territorios más allá del río Salado. Con la implicancia de violaciones a los acuerdos que se habían alcanzado y la consecuencia de enfrentamientos, víctimas, saqueos y destrozos.

Nos detenemos en esta etapa de nuestra organización nacional porque, durante ella, irá imponiéndose el ordenamiento social que se expandió en las décadas siguientes y que, hacia 1880, completó, prácticamente, el exterminio de los originarios, pacificándolos o eliminándolos. Con lo cual se alcanzó lograr el traspaso de inmensas hectáreas de territorio a hacendados y especuladores. Pasando a regir, en plenitud, el régimen de tenencia de la tierra en manos de nuevos propietarios, dándole vida a una oligarquía agropecuaria sustentada en la explotación del recurso primario. La tenencia de las grandísimas extensiones, no sólo se reflejó en la consolidación de cuantiosas fortunas de los beneficiarios de la distribución de los territorios arrebatados al nativo, que fueron repartidos por haber participado en las conquistas de esas tierras. Sino, especialmente, en las rentas que generó, a través de la aduana, la exportación de ganado, pieles y demás resultando el botín del que se incautó el centralismo porteño y que, denodadamente, bregó el interior por la federalización de los beneficios aduaneros. El capital originario, de la incipiente oligarquía agrícola-ganadera, fue fruto del despojo de sus tierras a los pueblos originarios.

En fin, cómo se resolviera la cuestión del aborigen y las extensiones de tierra arrebatadas, resultó la base de la construcción del capitalismo dependiente en el país, deforme, latifundista, fuertemente rentistíco, que servirá de origen de las fortunas de una nueva clase dirigente que buscará encarrilar la construcción de la nación "*a su imagen y semejanza*", la de sus ambiciones y expectativas. La otra cara resultó que los despojados y vencidos deambularon los territorios instalándose en los suburbios de las ciudades y pueblos como nativos y mestizos marginados lumpenizados.

Hemos mostrado cómo, desde los inicios de la Patria, existieron políticas integracionistas hacia el indígena, que promovieron el consenso y la convivencia mediante acuerdos y ordenamientos de mutua concordancia. Sin embargo, la voracidad mercantilista, no sólo derribó políticas de coexistencia, sino que pugnó por el exterminio del aborigen. A través de las armas, el hambre o las pestes. Esporádicamente, con algún grado de reinserción en las ciudades y poblados que surgían.

Consideramos este período como sustancial para los encuadramientos sociales que se desprenderán. Un arremolinamiento de migraciones de capas sociales que debieron articularse ante la nueva organización económico-productiva. La aparición incipiente de asalariados rurales y, en menor medida, urbanos, como así nuevas necesidades y oficios, sentaron las bases sociales de conglomerados que debieron reconvertirse, de las antiguas tareas a nuevas y que, paulatinamente,

pero sin pausa, caracterizando los profundos cambios que se operaron en el seno de la sociedad argentina (Ver Anexo I).

Mestizos y mulatos, gauchos y soldados desertores, indígenas domesticados y errantes, antiguos esclavos, negros desclasados, primeros inmigrantes, que se los presentaba como los pendencieros de la pampa quedaron expuestos a formar parte de los contingentes de mano de obra que se *conchababan*[33] en las tareas de un país que reformulaba su matriz productiva o siendo objetos de levas militares, ante la anarquía que atravesaba el país.

El *Martín Fierro*, por caso, reflejó estos cambios:

Jamás me puedo olvidar
lo que esa vez me pasó:
dentrando una noche yo
al fortín, un enganchao
que estaba medio mamao
allí me desconoció.

Era un gringo tan bozal
que nada se le entendía
¡quién sabe de ande sería!
tal vez no fuera cristiano…
pues lo único que decía
es que "pa–po–li–tano".

Estaba de centinela
y por causa del peludo
verme más claro no pudo,
y ésa fue la culpa toda;
el bruto se asustó al ñudo
y fui el pavo de la boda.

Cuando me vido acercar:
"¡Quién vívore!...", preguntó
¿Qué víboras?, dije yo.
"Hagarto…", me pegó el grito,
y yo dije despacito:
"más lagarto serás vos!"

33. Contratados como peón o dependiente para trabajos modestos, generalmente de tipo rural o manual, de carácter temporal.

Elegía[34]

La conquista del desierto y la Organización Nacional

> *La ola de bárbaros que ha inundado por espacio de siglos las fértiles llanuras ha sido por fin destruida... El éxito más brillante acaba de coronar esta expedición, dejando así libres para siempre del dominio del indio esos vastísimos territorios que se presentan ahora llenos de deslumbradoras promesas al inmigrante y al capital extranjero.*
>
> ***Julio Argentino Roca.***
> ***Presidente de la Nación ante el Congreso. 1879.***

Habíamos señalado que, hasta prácticamente mediados de la década del diez, se había persistido en una política de convivencia y tolerancia con el nativo. Y que el equilibrio era, habitualmente, roto con las avanzadas, con el fin de conquistarle sus territorios, por parte de las pretensiones de los hacendados y que el gobierno y el ejército aceptaban.

La situación no era llevadera, en particular, para aquellas estancias o fortines lindantes en las fronteras que recibieron constantemente sus *malones*[35] en reclamo a sus tierras usurpadas, como a la violación de los compromisos contraídos. El gobernador Martín Rodríguez no tomó en cuenta las recomendaciones del coronel García –que mencionamos más arriba–, y avanzó la línea de fortines fundando *Independencia* (actual Tandil) y tratando de llegar hasta la bahía Blanca. De resultas de su experiencia, en la campaña, conviene tener en cuenta lo que el historiador Vicente Quesada reproduce del *Diario del Ejército*, las conclusiones a las que llega el gobernador Rodríguez, en su libro *Las fronteras y los indios*: "*La experiencia de todo lo hecho nos enseña el modo de manejarse con estos hombres; ella nos guía al convencimiento de que la guerra con ellos debe llevarse al exterminio (...) En la guerra se presenta el único remedio bajo el principio de desechar toda idea de urbanidad y considerarlos como enemigos que es preciso destruir y exterminar*".

Esta política comenzó siendo llevada a cabo bajo la presidencia de Bernardino Rivadavia. A tal fin, designó al coronel Federico Rauch, que había servido en los ejércitos de Napoleón, para emprender las acciones. Resultaron victoriosas, recurriendo a técnicas militares novedosas, logrando derrotar, por primera vez, a los araucanos expedicionando sobre sus tolderías.

Con la llegada de Rosas al gobierno de la provincia de Buenos Aires, se abrió un período donde aplicó su política de "*negocio pacífico con los indios*". Para lo cual realizó negociaciones, suministrándoles sueldos militares y raciones de alimentación, logrando comportamientos amistosos.

Aún cuando neutralizó a los caciques Catriel y Cachul, en la zona de Tapalqué y a los asentamientos del cacique Yanquelén, en Junín, ejerció una política de pacificación, aún cuando llevó adelante su

34. Pieza vocal o instrumental que expresa el lamento por la muerte de una persona.
35. Ataque rápido y sorpresivo de un nutrido número de guerreros contra un fortín, expedición o poblado.

campaña al Desierto, de 1833. La cual dirigió el ala izquierda, Juan Facundo Quiroga; en tanto, las restantes columnas, fueron encabezadas por el fraile Aldao, el general Ruíz Huidobro y el general Bulnes que partió desde Chile. En el fondo, Rosas, también participaba de la necesidad de extender las fronteras y multiplicar las extensiones de campo obtenido.

Destaquemos que esta política del *Restaurador de las Leyes* es la que se aplicó, sucesivamente, hasta la plena conquista del Desierto, en 1880. O sea, vencer al indio para integrarlo, como avanzada, en las luchas, sumándolos a las fuerzas militares que continuaron después de Caseros, tanto en enfrentamientos internos como en la guerra al Paraguay, o apoyando las distintas expediciones a territorios pampas. En tanto, se llevó adelante la política de exterminio, mediante operaciones armadas y ocupación de territorios para quienes resistieron al sometimiento. Observemos que ambas arribarían al mismo resultado, la práctica extinción de los pueblos aborígenes.

Luego de Caseros, de la ambivalente paz donde habían transcurrido esos años del rosismo, el cacique Calfucurá emprendió sostenidas y repetidas arremetidas sobre las fronteras de Buenos Aires, en particular entre los años 1855 y 1859. Durante las presidencias de Mitre y Sarmiento, las fronteras fueron avanzadas bajo el dictado de la ley del Congreso de 1867, que dispuso el traslado de la frontera hasta el río Negro.

La difícil situación implicó atender varios frentes de conflictos. La guerra contra el indio para extender las fronteras internas; la que se llevó a cabo contra el Paraguay donde se alistaron de nativos con caciques o sus descendientes a cargo; más los enfrentamientos locales que no decayeron, en el marco de la disputa de los poderes provinciales; la organización nacional y el establecimiento de la capital del país, como superestructura de la lucha por las regalías e impuestos devenidos de la aduana porteña.

La incorporación, en las fuerzas militares, del fusil Remington, modificó el accionar de los ejércitos en combate. Había sido exitosa su presentación en la Exposición de París de 1867. Entre nosotros, se debate si el primer cargamento fue fruto de la iniciativa de Domingo Faustino Sarmiento o del general entrerriano Ricardo López Jordán. Lo real es que, a partir de 1872, se conocieron compras oficiales.

Produce innovaciones importantísimas. Logra un alcance eficaz de 300 metros, aún cuando puede llegar a los 1.000 metros de distancia, con seis disparos por minuto. Tamaña perfomance arrumbará, como pieza de museo, al antiguo fusil a chispa o pistón.

Esta arma formó parte del equipamiento de las tropas de línea, tanto para la resolución de la cuestión de Buenos Aires, como, a través del general Julio Argentino Roca, en su campaña de conquista del desierto. La conocida como *Generación del '80* dispuso de todas las alternativas conocidas por el mundo moderno para llevar adelante su proyecto de modelado del país, otrora reducto colonial y monárquico.

Será, con el presidente Nicolás Avellaneda, quien emprendió la ofensiva final debiendo para ello solicitar fondos al Congreso para llevarla a cabo. Concurrió a la Sala de Diputados donde sostuvo que, "*hasta nuestro propio decoro nos obliga a someter cuanto antes, por la razón o por la fuerza, a un puñado de salvajes que destruyen nuestra principal riqueza y nos impiden ocupar definitivamente en nombre de la ley, del progreso y de nuestra propia seguridad, los territorios más ricos y fértiles de la República (...) Hemos sido pródigos de nuestro dinero y de nuestra sangre, en las luchas sostenidas p ara constituirnos, y no se explica cómo hemos permanecido tanto tiempo en perpetua alarma y zozobra viendo arrasar nuestra riqueza, incendiar poblaciones y hasta sitiar ciudades en toda la parte sud de la República, sin apresurarnos a extirpar el mal de raíz y destruir esos nidos de bandoleros que incuba y mantiene el desierto. (...) Puede estimarse en veinte mil almas, en cuyo número ni alcanzarán a contarse mil ochocientos a dos mil indios de lanza*", transcripto del Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados, del 14 de agosto de 1878.

De tal manera que, cuando el general Roca realizó su expedición al desierto, en 1879, las tribus de la pampa se encontraban desgastadas, y en camino a su dispersión. La historia recuerda, en la pintura de Juan Manuel Blanes, que representa al general Roca llegando a las márgenes del rio Negro no habiendo tenido, su columna, que enfrentarse con un solo indígena en el tiempo de la expedición.

Sin embargo, diezmadas, enfermas y dispersas, las fuerzas originarias habían declarado su propósito de "*morir peleando antes que vivir como esclavos*", tal como consta en la Memoria del Ministerio de Guerra y Marina de 1882. No obstante esta resistencia, a comienzos de 1885, desde la capital del Río Negro, el general Lorenzo Winter declaró terminada la Guerra del Desierto, luego de tres siglos de combates.

Los escasos sobrevivientes se hacinaron en los suburbios de los poblados que comenzaron a surgir, en buena medida, fruto del tendido de vías férreas y la creación de ciudades alrededor de los fortines. Los más, migraron, erráticamente, en territorios del sur del país en muy pequeñas reducciones, cercanas a la precordillera, en condiciones de economía de subsistencia.

El triunfo de quienes alentaron su exterminio, respecto los primeros gobiernos patrios que habían alentado su asimilación, estaba consumado. El estado había recurrido, como forma de estímulo, a ceder las tierras conquistadas a las fuerzas que habían combatido y triunfado. Estas, distanciadas de los rigores y exigencias de la actividad agrícola ganadera se desprendieron a precios simbólicos, resultando otra manera de engrosar las inmensas extensiones de los hacendados.

Mazurca[36]

El proyecto transformador

El tango, al cumplir la función de elaborar las oposiciones en el proceso de integración de la sociedad post–inmigratoria, se constituyó en una instancia social igualitaria e igualadora, democrática y democratizadora dentro de un país autoritario, verticalista y con el poder centralizado. [...] El tango no ha sido funcional a ningún poder. [...] El tango no ha sido de nadie, por eso pudo llegar a ser de todos.

Carlos Mina

Continuaremos repasando los sectores sociales que fueron, progresivamente, dándole identidad musical al tango, fruto de los cambios estructurales en desarrollo. En un proceso intenso y riquísimo, multifacético, de síntesis expresiva de un derrotero de la Buenos Aires colonial a un país agro exportador.

La presencia de prejuicios y estigmatizaciones se encontraban a la orden del día, entre los diferentes estamentos sociales. La pluma de Roberto J. Payró puede darnos alguna cuenta de ellos: "*El abuelo era un negro liberto de los Bermúdez, que entró de sacristán en San Francisco. Los buenos padres enseñaron a leer y escribir a los hijos, que se hicieron comerciantes en un boliche de almacén y pulpería, y ganaron platita. Me acuerdo que, cuando muchacho, al pasar el padre de este personaje de hoy, le cantábamos para hacerlo rabiar*:

La Habana se v'a perder
La culpa tiene el dinero:
Los negros quieren ser blancos,
Los mulatos caballeros.

Tenía el odio más invertebrado y mortal contra los negros y mulatos, sólo comparable con el que dedicaba a los "carcamanes", o sea italianos burdos, a los "gringos", es decir, a los extranjeros en general, aunque fueran nobles hijos de la península ibérica, patria de sus antepasados. Para cada colectividad tenía una copla, más o menos chistosa, por ejemplo:

...la orilla de un barranco
Dos negros cantaban están:
¡Dios míos! ¡quién fuera blanco...
Aunque fuese catalán!"

Esencialmente, identificamos como afluentes que volcaron sus aguas aportando a darle vida al incipiente ambiente que germinará al tango: los gauchos, los inmigrantes y los negros. En tal

---

36. Composición musical originaria de Polonia, de ritmo moderado en compás de tres por cuatro, en la que, de tanto en tanto, se acentúa el tercer tiempo en toda su extensión.

sentido, su formulación le correspondió a las capas desclasadas, como de la inmigración que llegó a nuestras playas. El tango, resultó un arte auténticamente popular, que ascendió, musical y estilísticamente, en las mismas proporciones que lo hizo en sus propios contingentes sociales hasta alcanzar ser una expresión auténtica de la argentinidad, no sólo de lo porteño. Es la expresión de las capas humildes de la sociedad, de ahí la reverdecida resistencia, en diferentes etapas, de los sectores medios y altos. El tango, como expresión auténtica de la música popular, ha sido tolerado, al menos, pero nunca asumido por parte de esas capas como expresión artística propia. El componente clasista ha sido determinante para la alergia que generó.

La generación de hombres vencedores en la batalla de Caseros (1852), habían venido debatiendo y proponiendo un país diferente al que Rosas había gobernado, por más de veinte años. Convergieron en lo que consideraban la necesidad de instrumentar reformas estructurales, que dejaran atrás la Argentina de los saladeros e insertarse en el mundo, llamativa apostilla que resonará, aún, en los libremercadistas de hoy.

Dominantemente influenciados por el ejemplo europeo y norteamericano, en cuanto a la modernidad de sus ciudades y actividades, más que en las razones que lo fundaban. En un mundo donde imperaba la expansión capitalista, nuestra dirigencia optó por un modelo de país que se constituyera como el granero y frigorífico proveedor, dada la división internacional del sistema al que sometían las metrópolis. En especial, los sectores sociales y económicos de la región del Litoral y de Buenos Aires, que habían vencido y eliminado de la escena al rosismo, se constituyeron en los grandes favorecidos del nuevo esquema productivo. Las etapas se habían ido cumpliendo rigurosamente: apoderamiento de las tierras y eliminación de sus dueños originarios; conformación del capital originario con el usufructo exclusivo de las rentas aduaneras; destrucción de todo intento diferente de crecimiento venciendo a países vecinos o regiones del interior; imposición al país de una conformación unitaria; sometimiento a las condiciones neocoloniales del intercambio y adscripción al imperialismo inglés.

Sin embargo, la posibilidad de replicar el proceso norteamericano –uno de los ejemplos favoritos ya entonces– carecía de posibilidades de plasmarse, más allá de referenciarse en su constitución, tal como la historia lo demostraría.

Fundamentalmente, porque el proceso que se inició en nuestro país fue de naturaleza tardía, respecto al momento evolutivo del capitalismo europeo. Mientras Estados Unidos desarrolló un camino de industrialización, innovación e investigación aplicada a emprendimientos; nuestro país, desplegó una producción agrícola-ganadera que, en términos de desarrollo, correrá de atrás, respecto a las naciones industriales.

Las condiciones en que se dieron ambos procesos, como las condicionantes previas, terminaron siendo resueltas de manera diferente por las clases gobernantes, en uno y otro caso.

Los Estados Unidos alcanzaron, en 1776, su independencia durante la proto etapa del capitalismo europeo. La Argentina, en cambio, lo hizo casi cuarenta años más tarde.

La inmigración, también se produjo en dos momentos distintos. En el país del norte, en el marco de un proceso de incipiente industrialización, sostén de la misma a partir de las actividades agropecuarias. En tal sentido la *Guerra de Secesión*, con el triunfo del norte sobre el sur del país, resolvió una ecuación que, en otras latitudes se mantuvo latente e irresuelta. Entre nosotros, esa fuerza de trabajo que llegó al puerto era canalizada hacia la producción primaria, agropecuaria, que no solventaba un proceso autónomo sino de dependencia a los mercados internacionales.

Asimismo, la composición de la propiedad de la tierra, básicamente latifundista, limitó el acceso de los inmigrantes, salvo en modalidades como la aparcería que no implicaba la tenencia, sino su explotación al servicio del hacendado.

Zamba[37]

El gaucho

Vuelo porque no me arrastro,
que el arrastrarse es la ruina,
anido en árbol de espinas,
lo mesmo que en cordilleras.
Sin escuchar las zonceras,
del que vuela a lo gallina.

Atahualpa Yupanqui

*"A fines del siglo XVIII, peyorativamente, propietarios y funcionarios denominan gauchos a los pobladores rioplatenses sin recursos económicos que faenan, por cuenta de otros, animales vacunos para obtener sus cueros. Provenientes de diversas regiones del interior y del litoral rioplatense (Entre Ríos, Santiago del Estero, San Luis, Córdoba y Santa Fe, entre otras), trabajan por cuenta de intermediarios y estancieros establecidos en Río Grande del Sur (Brasil), Uruguay, Buenos Aires y Santa Fe. Realizan, por encargo, faenas en los rodeos cimarrones y conducen cueros y vacunos al dominio portugués. Como ocurre con los gauchos del siglo XIX, son acentuados los contrastes entre la pobreza de los más y la riqueza de los menos. Cómo los ve, según un testigo: 'Mala calidad y peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos, del que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre sus amores'' (*Concolorcorvo*, 1908). Las armas e instrumentos de trabajo preferidos son los cuchillos, lazos, desjarretaderas, maneas, boleadoras, botas de potro, espuelas... Pues bien, éste es el tipo humano –producto de un sistema social– y éstas son las costumbres y el estilo de vida de los gauchos rioplatenses del siglo XVIII"*, señaló Ricardo Rodríguez Molas.

Empujados al nomadismo, fuera de los poblados y ciudades, los gauchos se sostuvieron evitando las levas constantes que buscaron someterlos y disciplinarlos, comercializando cueros, sin posibilidades de desarrollar actividades agropecuarias propias, sino como dependiente sometido a los estancieros. Estos, concentraron de manera casi feudal la propiedad de la tierra, impidiendo cualquier parcelamiento que asimilara a las poblaciones mestizas y nativas en desarrollar unidades económicas y ampliar los asentamientos.

Aspectos que señaló Agustín de la Rosa, un funcionario nacido en España quien denunció ante el Cabildo de Montevideo, en 1795, la necesidad de repartir la tierra entre los gauchos, los labradores y los desposeídos en general. Si bien no fueron tenidas en cuenta sus argumentaciones, mencionó los métodos de apropiación de los campos asociándolos a la miseria y desamparo de la mayoría

37. Danza popular folclórica del noroeste argentino que se baila en pareja suelta y con revoleo de pañuelos, con bombo y guitarra en compás de seis por ocho.

de la población. "*Los costos que exigen las denuncias (de tierras), las dilaciones que padecen y la contracción personal que exigen impiden absolutamente la población, porque careciendo los más de fondos solo logran establecerse estancias los acaudalados avasallando y precisando a los pobres a que los sirvan por el triste interés de un conchabo o a que, y es lo más común, se abandonen al robo y al contrabando donde hallan firmes apoyos para subsistir. Esta es la razón porque en los campos de la otra banda viven un sinnúmero de gentes enteramente perdidas, que no bastan ya para mantenerlas ni el celo ni el empeño, siendo precisa una fuerza casi extraordinaria*".

"*Mientras no se adopte el sistema de poblar la frontera y repartir los campos en suer tes de estancia es imposible disipar los desórdenes que destruyen sus terrenos".* O sea, los estancieros se apropiaban de las tierras disponibles, resaltando en el informe al Virrey que los ricos "*tienen terrenos de ochenta y cien leguas de distancia, como la estancia de Alzáybar, la Mariscala y otras, que ocupan más terrenos que un reino de Europa*". Donde, además de apropiarse de los ganados de los pobres pagaban miserables salarios dando trabajo a pocos peones, capataces, esclavos negros y a gauchos para las faenas de de tanto por cuero.

Borges, le reconoció, al gaucho, que "*fue el primer argentino que penetró en la imaginación de la humanidad*". Había incorporado, de antiguo, como instrumento a la guitarra que llegó, a nuestro país y a América, con los colonizadores españoles. La amplitud melódica que implicó, como lo práctico para su traslado, o habitual encontrarla, desde las pulperías hasta en las casas de la ciudad, le permitió, improvisando y sin partitura, dar cuenta de sus desdichas y deseos. Aquellos payadores no sólo interpretaban algunas canciones en las veladas domingueras del *boliche* sino que, resultaba, también, un estilete para, mediante una estrofa irónica, azuzar al otro y desmitificar situaciones, revelar historias como solazarse en galanterías para con el auditorio femenino. Ya no solos, sino integrándose a otros instrumentos y rítmicas.

Sarmiento distinguió, entre otros tipos, al que denominó gaucho cantor. "*Aquí tienen la idealización de aquella vida de revueltas de civilización, de barbarie y de peligros. El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, 'de tapera en galpón', cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por la justicia, los llantos de la vida a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media (...) El cantor no tiene residencia fija: su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. (...) El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta, anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia*".

Los payadores devendrán en *milongueros*, conservando las líneas argumentales de sus entonaciones, enriqueciéndolas, fruto de los nuevos entornos y auditorios, manteniendo su raíz popular, hasta marginal, conviviendo con otros ritmos, por entonces también de estreno en las ciudades portuarias del Río de la Plata. La añoranza de la pampa perdida y la del paese dejado atrás de los inmigrantes, convergerán en un nuevo canto irónico, evocativo, socarrón y crítico.

Precisamente, ese movimiento cultural que se desarrolló, entremezclando sabores musicales diversos, utilizando los matices y formas idiomáticas de las confluencias étnicas, gestó una expresión integrada entre lenguaje y géneros.

"*Antes de la gran inmigración, que comienza en la década de 1860, el vocabulario marginal del habla de Buenos Aires era ese conjunto de dialectismos y arcaísmos españoles que solemos llamar gauchesco.*

Si consideramos al lunfardo como lo que realmente es, un vocabulario marginal , podríamos decir que el gauchesco, originado en la campaña, fue el primer lunfardo de la ciudad de Buenos Aires. Y es ese 'lunfardo' el que aparece en el tango, aunque ya mezclado con el otro, con el originado en la inmigración, todavía incipiente. Así, en la letra de El Porteñito (1903), debida a Ángel Villoldo, conviven términos traídos por la inmigración, como estrilo y vento, con otros propios del llamado gauchesco: china, vigüela", afirmó José Gobello.

Bastante se ha debatido sobre la transfiguración del gaucho y su expresión, en los tiempos de la Argentina de las dos últimas décadas del siglo XIX. Ineludible, en tal sentido, el estudio de Ricardo Rodríguez Molas con su *Historia social del gaucho*. Consideramos que no ha habido un deslizamiento único. Por el contrario, en nuestra descripción de los cambios sociales, consumados por entonces, el gaucho sufrió diferentes mutaciones. Las figuras de *compadres*, *malevos* y *milongueros* cobraron distinta representación real. Hernández Arregui no aceptó la posible sucesión. "*Es el ser intersticial de las áreas de cultura en su zona más oscura de contacto –la urbana y la rural– cuando más, degenerativo; pero no un gaucho*". Denunció un desarraigo social en la caricatura de su personalidad. "*Del gaucho sólo conserva la apariencia de libertad y coraje. Pero ya es europeo en el vestir y en los objetivos concretos de su vida*". Es –sostuvo– el delincuente virtual y no tuvo significación fuera de la que alcanzó en la poesía culta que se inspiró en él. "*Desaparece el día en que aprende en el sindicato que la conciencia de su miseria es colectiva y no individual: el desarrollo de la clase obrera terminó con el compadre...*"

En la referencia a la poesía culta se advierte una alusión a Borges. Este, distingue, entre los compadres honrados y los delincuentes. "*Una cosa fueron los compadres de barrio –el cuarteador, obrero o carnicero– que apuntalaba esquinas por esas calles de Balvanera o Monserrat, y otra los forajidos que matreriaban por el bajo de Palermo o hacia la Quema*", que serían los malevos. Güiraldes, decía de las cosas del compadre:

Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.

Sin embargo, ese traspaso del gaucho a su nueva ambientación, cobró un reflejo en *La gran aldea*, el relato de Lucio V. López, cuando el *virola Polibio*, con su guitarra encintada de celeste y blanco, "*cantaba coplas patrioteras en una de esas tonadas del compadrito de Buenos Aires*".

Para Francisco García Jiménez la observación apunta al dejo quebradizo que, después, bajará a los pies de los bailarines con el calificativo de *canyengue*, probable deformación del vocablo afrocubano *cañengue*, equivalente a desmadrado y cansino.

La existencia de compadritos es posible detectarla en 1845, continuando con el texto de Sarmiento: "*Sabido es, por otra parte, que la guitarra es el instrumento popular de los españoles y que es común en América. En Buenos Aires, sobre todo, está muy vivo el tipo popular español, el majo. Descúbresele en el compadrito de la ciudad y en el gaucho de la campaña. El jaleo español vive en el cielito: los dedos sirven de castañuelas. Todos los movimientos del compadrito revelan el majo; el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escu pir por entre los dientes, todo es andaluz genuino*".

Arturo López Peña, en *Teoría del argentino*, señaló que las compadradas resultaron un típico gesto de provocación. El compadrito se internó en la ciudad y la ciudad en él. Puliéndolo y transformándolo. "*Los signos de esta metamorfosis se advierten fácilmente. Con el ala del sombrero sobre los ojos, se entalla y acorta el saco, se abombilla el pantalón, la alpargata cede su lugar al zapato de afinada punta y taco militar, el pañuelo se hace pulcro y se atilda la melena, brillosa de grasa. El pavoneo, pesado y torcido, se aligera y requiebra; las manos al hablar se sueltan y dibujan, como la*

de las bailarinas españolas, filigranas en el aire. El lenguaje modifica su vocabulario, se enriquece con palabras de los más diversos orígenes y se puebla de coloridas metáforas".

Beatríz Sarlo, a su vez, propone una mirada hacia los *orilleros*, analizando la obra de Borges. Consideró que el escritor "*designaba a los barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad. El orillero, vecino de esos barrios, con frecuencia trabajador en los mataderos o frigoríficos donde todavía se estimaban las destrezas rurales de a caballo y con el cuchillo, se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio. (...) El orillero arquetipo desciende del linaje hispano-criollo (...) El compadrito es vistoso; el orillero es discreto y taciturno*", señaló. Para remarcar que en "*las orillas, la ciudad está todavía por hacerse*". O siempre será el pesebre de las nuevas génesis, nos atrevemos a completar.

Un protagonista que transmutó, de aquel errante, en las extensiones de la pampa al cosmopolitismo urbano. En *Evaristo Carriego*, volviendo a Jorge Luis Borges en su texto *El guapo*, señaló que "*no era un salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego: un cultor del coraje. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear: menos indigno –siempre– que su presente desfiguración italiana del cultor de la infamia, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canflinflero". (...) "Pienso en el guapo antiguo, persona de Buenos Aires (...), su profesión carrero, amansador de caballos o matarife; su educación, cualquiera de las esquinas de la ciudad, y éstas principalmente: la del sur, el Alto –el circuito Chile, Garay, Balcarce, Chacabuco–, la del norte, la Tierra del Fuego –el circuito Las Heras, Arenales, Pueyrredón, Coronel–, otras, el Once de Setiembre, la Batería, los Corrales Viejos. No era siempre un rebelde: el comité alquilaba su temibilidad y su esgrima, y le dispensaba su protección. (...). Temido y todo, no pensaba en renegar de su condición; un caballo aperado en plata vistosa, unos pesos para el reñidero o el monte, bastaban para iluminar sus domingos".* Y nos describe al "*guapo Juan Muraña, famoso, era una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y de una incapacidad perfecta de miedo*".

Contradanza[38]

LAS TRANSFORMACIONES EN LA EXPLOTACIÓN AGRÍCOLA–GANADERA

El acoplamiento de los procesos internacionales de aumento de la demanda de alimentos, de exportación de capitales, de caída de los fletes (producto de las innovaciones tecnológicas) y de exceso de mano de obra en los países europeos con la potencialidad de las tierras de la pampa húmeda para la producción de carnes y granos conducen al crecimiento incesante de las producciones agropecuarias una vez que éstas se orientan a la exportación.

Cecilia Duek y Graciela Inda

En las décadas siguientes a 1860, Argentina comenzó a integrarse a la economía de Europa, mediante las exportaciones dirigidas por casas comerciales que habían venido instalándose en Buenos Aires, y en otras ciudades del Litoral, básicamente; a la par de comisionistas criollos que operaron en el comercio de ultramar, a través de la producción local de carne salada, cueros y lana. En 1866, los hacendados que, en términos reales, puede afirmarse que conformaron una estructura tan poderosa como el Estado, decidieron fundar la Sociedad Rural de Buenos Aires bajo el lema de "*cultivar el suelo es servir a la patria*", aunque, en realidad, eran ganaderos. Eduardo Olivera, fue su primer titular, acompañado por Ricardo Newton, Benjamín Martínez de Hoz, Leonardo Pereyra, Mariano Casares, entre otros tantos, formaron parte, además, de la legislatura provincial, representando, de primera mano, sus intereses en los debates legislativos.

No poseyeron el poder de fijar los precios de los productos que exportaban. Dominaban, en cambio, los costos internos y reguulaban los mercados, saladeros, graserías y barracas. Años más tarde, los monopolios extranjeros también se hicieron del control de la comercialización interna y compitieron, con la clase alta nativa, en la participación de criaderos, explotación de estancias, viñedos, logística y el expendio masivo de comestibles y productos.

En tanto, las condiciones del gaucho fueron de sometimiento al carácter autoritario de los estancieros, como de los comandantes de campaña, los jueces de paz, alcaldes y hasta los mayordomos de las estancias.

El caballo, se convirtió en un elemento indispensable para encarar las labores diarias, como así para el transporte. En el *Código Rural* de Buenos Aires, de 1865 –muchas de las normativas eran originarias de las Instrucciones que Rosas redactó en 1819– se establecieron disposiciones casi feudales, de carácter semejante de las dictadas por los virreyes, pero, para ser aplicadas a explotaciones comerciales incipientemente capitalistas. Condenaba la vagancia, obligaba a los pobladores sin recursos a pedir autorización para transitar por la campaña. Lo que provocó,

38. Género musical bailable dentro de las conocidas piezas de cuadros, surgida en Inglaterra. Su nombre proviene de la unión de los términos *country* (campo) y *danze* (danza), es decir danza campestre.

entre otras medidas que se aplicaban, a que entre 1850 y 1882, aproximadamente, el gauchaje buscara refugio en los montes y en los sitios alejados de las ciudades. Aquellos que se quedaron, se incorporaron como asalariados o a la leva militar.

Otra restricción del ordenamiento capitalista, respecto a los viejos tiempos, fue la restricción de faenar libremente los alimentos que necesitaba el gaucho para su alimentación, con la sola condición de restituir los cueros. Se registraron, también, cambios en su indumentaria, en los métodos de trabajo y las prohibiciones, además de ser más estrictas, se incrementaron.

Asimismo, en las zonas más alejadas de los puertos y de las ciudades, se crió el ganado vacuno para los saladeros y para el aprovisionamiento de los destacamentos militares de frontera. En cambio, en el norte y en el oeste, giró en torno a la producción de la lana y el aprovisionamiento de carne vacuna a la capital.

Además, se implementaron otros factores que ahondaron las transformaciones, para la mejora de la explotación ganadera o complementarla.

La construcción de las líneas ferroviarias produjo efectos trascendentes, por ejemplo en la mejora de los tiempos de traslado frente a las caravanas de carretas en azarosos recorridos; no quedando sujetos a contingencias climáticas o de volumen, ya que la regularidad resultaba un factor de ponderación en la escala productiva.

Se originó, por consecuencia, el surgimiento de numerosos pueblos, ciudades, estaciones y poblados en las proximidades, o alrededor de los tendidos de rieles. Llevando aparejado, entre otras cuestiones, los recorridos de los trayectos de diligencias que unieron puntos alejados con las estaciones ferroviarias, produciéndose un enjambre de poblaciones y caminos que dieron nacimiento a nuevas localizaciones.

Consecuencia de lo anterior resultó la concentración de las poblaciones, como así la migración interna desde diferentes puntos del territorio, motivados por los trabajos estacionales como la esquila o la cosecha de cereales, algodón o azúcar.

También fue el surgimiento de oficios que demandaron una determinada especialización como alambradores, herreros, oficinistas, telegrafistas, albañiles, carpinteros, mecánicos, ferroviarios.

Entre 1860 y 1880, el servicio militar recayó en las poblaciones sin recursos económicos, debiendo emprenderse sucesivas levas para abastecer los destacamentos de frontera, las formaciones de caudillos provinciales en sus luchas intestinas, también para la guerra, como la que se llevó a cabo contra el Paraguay. Recién en 1895, con la sanción del servicio militar obligatorio, se fijaron pautas en consonancia al país de la inmigración y de reformulación de las hipótesis de conflicto.

La reacción, ante el estado de la nueva situación arrastró, a las fronteras, a los que se los consideraba *vagos y malentretenidos*, marginados, muchas veces, por propia voluntad ante el acoso y la persecución. En tal sentido, el *Martín Fierro* resultó un relato inapelable. De resultas, muchos morirán en los campos de batalla o agonizarán en la frontera.

Las estancias incorporaron las pautas tendientes a optimizar las explotaciones, para lo cual atendieron la sanidad de las majadas, la alimentación de los animales de raza –cruza de criollo con especie europea–, el cuidado de las aguadas, lotes y potreros, la yerra, la construcción de galpones y depósitos para la guarda de la lana.

Asimismo, las comunicaciones y el transporte de las cargas evolucionaron con el tiempo. Chivilcoy donde se utilizó, por primera vez, una trilladora de vapor, introducida por Diego White, para

atender tanto la carencia de mano de obra como la reticencia del gaucho para los trabajos agrícolas, además de optimizar las rentabilidades mediante el uso de maquinarias.

El ganado ovino experimentó un pronunciado crecimiento, pasando de 1609 toneladas destinadas a la exportación en 1840, a más de cien mil en 1880, fruto del cliente europeo. Este crecimiento llevó aparejado distintas tareas que se desprendieron como el cuidado y atención de la sarna, cuya existencia atentaba contra las utilidades e impedía acrecentar las ganancias.

Como así la contratación de esquiladores, enfardadores y estibadores para los galpones y barracas. Proceder a la venta, directamente, a los centros de abastecimiento, asumiendo los gastos y tareas de fletes y traslados o, mediante comisionistas o por intermedio del pulpero, cuando la producción resultaba escasa.

Sin embargo, conviene destacar la asimetría del proceso, ya que del mismo se desprendieron diferentes consecuencias, que actuaron en el escenario post Caseros, en los sectores que más prevalecerán en el rumbo que asignará la generación del '80. Se desdoblará, entre aquellos que tomaron una mirada fundamentalmente europeísta en todos los niveles, frente a los que quedaron desplazados o alejados de los centros de decisión, directamente arrumbados en los arrabales de la nueva realidad. Situaciones no menores, dado que, en aquellos sectores ampliamente favorecidos, se acunarán fabulosas fortunas, con sus consecuencias de cambios de hábitos de vida, estilos de viviendas, formas culturales, vestimentas y espacios. O sea, así como se establecieron zonas emblemáticas de las nuevas fortunas, tanto en los palacios donde habitaron las florecientes capas de hacendados latifundistas, y de intermediarios, signo de la *belle epoque* criolla, también aparecieron formas de estilo totalmente contrapuestas: el *conventillo* y el hacinamiento de centenares de familias en zucuchos, casi miserables, producto de la pobreza y carencias a la que fueron sometidas las capas de trabajadores y sus familias.

Las fortunas amasadas, a partir de 1852 (caída de Rosas y triunfo unitario-portuario litoraleño en Caseros), respecto de aquellas comunidades alejadas de las ciudades más importantes, en particular del puerto, fueron un signo de esos tiempos. Por caso, las provincias y regiones que resultaron condenadas a la conservación de economías primarias, de monocultivos y, en muchos casos, de subsistencia.

Coral[39]

La inmigración

Repútase inmigrante para los efectos de esta ley, todo extranjero, jornalero, artesano, industrial, agricultor, o profesor, que siendo menor de sesenta años, y acreditando su moralidad y sus aptitudes, llegase a la república para establecerse en ella, en buques a vapor o a vela, pagando pasaje de segunda o tercera clase, o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación, de las provincias o de las empresas particulares, protectoras de la inmigración y la colonización.

Artículo 12, Capítulo V. Ley N° 817. (19 de octubre de 1876).

El argumento de incorporar mano de obra calificada, surgió como la razón necesaria para alcanzar esas metas que, asentadas en escritos, artículos y cartas, los proyectistas de una Argentina que habían soñado, a imagen y semejanza de las ciudades y países que habían tenido posibilidad de conocer en Europa y en el norte de América, cobrara forma. Impresión, casi fijada a fuego, por haberlas visitado, como de lecturas y crónicas. Los Sarmiento, los Alberdi, los Juan María Gutiérrez, los Mármol la consideraban la opción necesaria de reemplazar la holgazanería, la vida pendenciera y el espíritu rebelde de los sectores humildes del mestizaje como de los nativos de las pampas y negros. Además, y muy especialmente, interpretaban hallarse en las puertas de una oportunidad histórica. De generar un trasvasamiento étnico, con resonancias de un perfil de extranjero oriundo del norte europeo, convocado a afincarse en el país. Provistos de las facetas que lo diferenciaban, y los distinguían, frente a los hábitos y costumbres desaprensivas de nuestros gauchos, negros, mulatos y nativos. Altos y robustos, cultos, consustanciados en la misma fe que practicaban, tallados en el esfuerzo y en afrontar todos los desafíos, imbuidos de culturas y tradiciones ancestrales, dispuestos a migrar de sus comarcas por mejores condiciones de vida para sus clanes, pacíficos, aplicados al orden y al respeto. O sea, ciudadanos de la *civilización*, antes que los habitantes de la *barbarie*. Un modo de solución del apotegma.

Cabe afirmarse que, las clases dirigentes de comerciantes, profesionales, hacendados, asumieron el proyecto de nación elaborado por los intelectuales antirrosistas, con lo que llevaron a cabo una transformación, en muy buena medida, refundacional del país, distintiva respecto del resto de las naciones latinoamericanas. Mediante la pretensión del reemplazo, liso y llano, de una sociedad por otra. La base de sustentación, de tamaña empresa, fue la decisión de constituirse, y sostener su aporte, como abastecedor de productos primarios de origen agrícola-ganadero al Reino Unido, básicamente. Asumiéndolo en todos sus aspectos, forma y contenidos. "*No sólo había que ser...*", como la burguesía que llenaba los salones del viejo continente con sus modas, disfrutando de sus beneficios, grandes teatros, mansiones, elegancia, sino que "*también había que demostrar que se era*":

39. Inicialmente el término estaba asignado a los cantos monódicos en la liturgia de la Iglesia occidental. Hacia el siglo XIV distinguía entre los cantos eclesiásticos de los demás corales. Desde el siglo XIX se lo utiliza para designar piezas con intervención de diferentes cuerdas de voces en la interpretación musical.

La idea original quedó desteñida. Suele ser habitual que la realidad puede terminar despedazando cualquier desatino, aunque, en este caso, sin alcanzar a destruirla la ajustó a las variables y a los límites que la realidad imponía, como veremos. Tanto por los contingentes recibidos, dominantemente del campesinado, como de desclasados, aunque también se sumaron a aquel éxodo: artesanos, profesionales, orfebres, labradores de los países del sur europeo, salvo excepciones.

Basada en la Constitución norteamericana de 1787, nuestra Carta Magna consagró, en el artículo 14, "*Todos los habitantes de la Nación gozan de los siguientes derechos conforme a las leyes que reglamenten su ejercicio; a saber: De trabajar y ejercer toda industria lícita; de navegar y comerciar; de peticionar a las autoridades; de entrar, permanecer, transitar y salir del territorio argentino; de publicar sus ideas por la prensa sin censura previa; de usar y disponer de su propiedad; de asociarse con fines útiles; de profesar libremente su culto; de enseñar y aprender*". El 20, en tanto, situó a los ciudadanos nativos y extranjeros en igualdad, respecto a los derechos civiles, aún cuando en el siguiente, el artículo 21, dio libertad de prestar o no, a los extranjeros, las obligaciones militares.

Rango constitucional se le asignó, en el artículo 25, a la estrategia poblacional que impulsaron: "*El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes*".

Entre lo imaginado y proyectado, frente a los resultados, habrá una escisión. El ideario de país había sido fuente de debates y confrontaciones, entre aquellos verdaderos ideólogos, sobre el horizonte que pretendían. Coronaron, para el Centenario, un modelo que lució un esplendor hasta entonces desconocido, habiendo dejado en el camino, frustraciones y desilusiones. La carencia de un proyecto de industrialización y/o de acceso a la tenencia de la tierra, en términos de una reforma agraria, que acompañara a los contingentes de inmigrantes que arribaron, como de reformulación de los términos del intercambio del comercio exterior que favoreciera al conjunto del país, condicionó su sustentabilidad y desarrollo. Las clases dirigentes dispusieron de ejércitos de desocupados arribados, muchas veces analfabetos, solo dueños de sus pertenencias, para disponerlo como fuente de recursos barato, reemplazable y numeroso. Engrosando, por su parte, las capas humildes que se instalaron en los arrabales de las ciudades, sin posibilidades de desarrollos productivos, empujadas a formas marginales de existencia. La situación provocó que muchos inmigrantes se volvieran a sus tierras y, los más, se terminaron amoldando a los ofrecimientos que podía brindar aquella burguesía que los recibió y trató de someterlos a nuevas exigencias.

Esa situación motivó una incontable aparición de actividades y trabajos que permitieron sobrellevar las profundas carencias, muchas veces convirtiéndolos en cuentapropistas, en tareas hasta entonces desconocidas. Una de las consecuencias que como proceso aportó, fue la conformación de un incipiente mercado interno de consumo. Lo que permitió, en las ciudades litoraleñas y en sus zonas de influencia, el asentamiento de familias de inmigrantes afrontando oficios de herreros, alfareros, mimbreros, zapateros, carreros, carpinteros, vendedores ambulantes generando una oferta de prestaciones, complementaria y subordinada de las variables económicas, en un marco de profundas distorsiones y desigualdades sociales.

Los sectores dirigentes recurrieron, para la convocatoria de mano de obra extranjera, en establecer medidas que atrajeran a esos contingentes humanos. Para lo cual avanzaron en profundos cambios en la sociedad, respecto al pasado. Se permitió la libertad de cultos, garantizando su práctica, posibilidad de casamientos mixtos entre distintos credos, organización del registro civil, cementerios laicos, enseñanza primaria gratuita y universal, cuestiones que no existían, ni aún en sus países de origen, generándose choques dada la resistencia y oposición de la Iglesia católica.

La presencia de numerosísimos inmigrantes quebró la cohesión social vigente hasta entonces. Convirtiéndose en un nuevo actor, como testimonio de los profundos cambios en la estructura económico-social tuvo efectos determinantes. La diversidad de nacionalidades, de extractos sociales y formaciones culturales, de experiencias laborales, de lenguas, de hábitos y de religiones generaron temores, y hasta xenofobia.

La llegada de contingentes de trabajadores y campesinos, también produjo el arribo de las teorías socialistas, anarquistas y sindicalistas imperantes en Europa por entonces, que no eran suficientemente conocidas en estas tierras. Mucho más en sus formas prácticas de agremiación, protestas y reclamos, de círculos de trabajadores, partidos políticos y periódicos de divulgación ideológica y gremial. Implicando un protagonismo de masas en el reclamo de demandas, tanto por las ocho horas de la jornada laboral, como por su convicción de clase. Además, portaban una mirada internacionalista, comprendiendo que sus padeceres eran fruto de una inequidad que arrastraba, tras de sí, el desarrollo capitalista, como sistema en términos universales. Sin importarles en qué país se desarrollara, practicaban el *internacionalismo proletario.*

Otras camadas fundaron periódicos o centros sociales, sociedades de socorros mutuos y asociaciones de oriundos de determinadas regiones, como formas de ejercicio solidario y de sostenerse en el período de asentamiento y asimilación en el nuevo país. Aún, con desagrado, las clases altas se avendrán a los cambios que trajo la inmigración. No eran del tenor de los que habían conocido en la conquista de la Pampa, o en el tratamiento con los negros y sus descendientes o en la domesticación del trabajador rural, como el gaucho. Eran de naturaleza diferente.

Con la inmigración, serán también recibidos prófugos y militantes políticos y sindicales, seguidores de las teorías anarquistas de Bakunin y Kropotkin, socialistas, bolcheviques y utópicos adscriptos a Marx, Säint Simon, Fourier, Lasalle, positivistas comtianos, republicanos garibaldinos. Representantes de corrientes en que se encontraba organizado el movimiento social y de trabajadores de los países europeos, fruto de debates filosóficos y políticos, como de una práctica creciente de corte reivindicatorio o revolucionario. Los cuales se trasplantaron y fueron referentes de esas vertientes, manifestando el amplio abanico teórico y su correlato en organizaciones de tinte internacionalista, que no se correspondían con el grado de desarrollo ni de las fuerzas productivas ni de los medios de producción que existían en las playas americanas a las que arribaron. La case dirigente no vaciló en dotarse de una legislación represiva que llegó hasta la expulsión.

En 1899, Miguel Cané, el autor de *Juvenilia*, sostuvo la necesidad de contar con una legislación que diferenciara la calidad de la inmigración, porque consideraba que ahí residía la raíz de los conflictos sociales. Afirmando que "l*os hombres de buena voluntad, que llegaban para cultivar el suelo, ejercer las artes y plantear industrias, vinieron enemigos de todo orden social, que llegaran a cometer crímenes salvajes, en pos de un ideal caótico, por decirlo así, que deja absorta la inteligencia y que enfría el corazón*".

La ley 4.144, de 1902, conocida como *Ley de Residencia*, intentó dar respuesta al clima tenso y de rechazo de las clases dirigentes a los reclamos obreros, que iban cobrando virulencia. El senador Pérez, informante del oficialismo, sostuvo que "l*a finalidad de la ley era de evitar que ciertos elementos extraños vengan a perturbar el orden público, a comprometer la seguridad nacional, y salvar a la sociedad de esos estallidos anárquicos que comprometen tan graves intereses en un país debidamente constituido*". La misma facultaba, en el plazo de tres días, realizar la expulsión del país de "*cualquier extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público*", medida que era llevada a cabo sin juicio previo. La primera semana, luego de su sanción, fueron deportados quinientos extrajeros.

Lejos de actuar como un bálsamo, la normativa represiva, incrementó la acción de los grupos radicalizados. El domingo 26 de junio de 1910, durante la cuarta representación de la ópera *Manón*, de Jules Massenet, por parte de la *Gran Compañía Lírica Italiana* con dirección de Edoardo Vitale, se produjo un atentado en el corazón de la elite gobernante. En una función del Teatro Colón estalló una bomba causando heridos y zozobra. Lo que exacerbó y atemorizó aún más a esas capas que condenaban el grado de osadía y protesta del actuar de los grupos internacionalistas. El haberse animado de llevarlo a cabo en sus propias barbas, fue considerado como un hecho demoníaco, desencadenante mediante un tratamiento *express*, entre los días 27 y 28 de junio, de la promulgación de la Ley 7.029 de *Defensa Social*.

En el tratamiento del texto legal, para justificar la Ley de Defensa Social, Eduardo Oliver, otro enemigo declarado de los anarquistas, describió así el momento: "*hordas de criminales... sí, señor presidente, que éste es el anarquismo que predica el exterminio y la disolución de lo existente; que declara impúdica y públicamente no tener ley, ni patria, ni religión; que prepara en la sombra los medios más mortíferos para asesinar a mansalva e indistintamente a ancianos y mujeres indefensas y a niños inocentes. Sostengo, señor, que estos monstruos están fuera de toda ley social, que los ampare. No se necesitan discursos, señor presidente, para demostrar que el anarquismo en estas condiciones es el delito más infame y más cobarde, y así lo han demostrado los distintos hechos producidos en el mundo, y que hablan con mayor elocuencia de lo que puedo hacerlo yo*".

El diputado Ayarragaray, retomó la cuestión de fondo, y aún, cuando solicitó la norma represiva, recordó el marco referencial de origen: "*es contra esa situación que este país que tiene ya elementos étnicos en su población, bien inferiores, debe precaverse trayendo elementos de orden superior, seleccionando la corriente inmigratoria para incorporar los elementos sanos y poder así tener una buena raza futura bien constituida fisiológicamente sobre bases étnicas depuradas*". Continuó: "*nosotros no necesitamos inmigración amarilla, sino padres y madres europeas, de raza blanca, para superiorizar* (sic) *los elementos híbridos y mestizos que constituyen la base de la población de este país*". Concluyó afirmando: "*la historia de la llegada de los inmigrantes al país no terminaba cuando se bajaban del barco, ya que muchos de los recién llegados no eran los habitantes que se pretendía, por no ser anglosajones o por tener una posición política determinada. La clase dirigente de la época encontraba los orígenes de los conflictos sociales en la calidad de inmigración, en la intromisión, a modo de outsider, de militantes al mundo obrero o en la concepción de manifestaciones o protestas como tumultos que paralizaban la industria*".

Estas interpretaciones políticas, de parte de la dirigencia de comienzo del siglo, no solamente persiguieron que se mantuviera la bonanza que atravesaban, desde el punto de vista económico, como grandes *bonne vivant* que sorprendían con el despilfarro y las inverosimilitudes. Como la que exigía Vicente Madero –nieto del exvicepresidente Francisco B. Madero quien hubo de acompañar al general Roca, en su mandato de 1880/1886– de que sus botas también fueran lustradas las suelas, en razón, aducía, para cuando las piernas se cruzaban debían verse brillantes!, a los fines de mostar fortunas derrochadas y el dispendio que, las vaquitas y el trigo, les reportaban ante la propia aristocracia europea , se mantuvieran.

Además, de establecerse sensaciones de pánico e inseguridad ante el *peligro rojo* que consideraban les azotaba, la inmediatez del Centenario de Mayo terminó de encender todas las alarmas ante la cual declararon el estado de sitio. La magna fecha resultó la gran fiesta de la patria oligárquica de mostrar, al mundo, el grado alcanzado de potencia dependiente, como abastecedor de materias primarias al modelo neocoloniasta de las metrópolis. De modo que, ante el auge de los movimientos y acciones de protestas de anarquistas y socialistas, recurrieron a la fórmula que, como antídoto, habían venido aplicando sistemáticamente. La eliminación del otro, diferente, opuesto. Práctica que en la década del '70 cobró dimensiones de genocidio.

El despliegue represor tuvo, como finalidad inmediata, despejar cualquier atisbo de perturbación de los festejos por las jornadas de Mayo. Detenciones, expulsiones, despidos se sucedieron indiscrimanadamente. Además, acciones temerarias para afincar el terror en la población trabajadora, no solo de parte de las fuerzas policiales, sino con el aporte de brigadas de civiles, nutridas de sectores parasitarios juveniles de familias oligárquicas y burguesas, que ejercieron innumerables acciones intimidatorias y de violencia sobre locales partidarios, periódicos, centros de reuniones y activistas. José González Castillo, por caso, padre de Cátulo, debió emigrar a Chile, en 1911, ante la oleada represiva.

Aquellas expresiones políticas que lograron ensamblar el ideario solidario y de mejoras sociales de los pensadores europeos, a las peculiaridades de la realidad nacional obtuvieron el reconocimiento de sus contemporáneos. El caso del Doctor Alfredo L. Palacios quien resultó elegido diputado por el barrio de La Boca, en 1904, convirtiéndose en el primer legislador socialista del continente. O como el estudio de la condición de vida y de trabajo en los sectores proletarios, llevado a cabo por el catalán Bialet Masse, significó un sustancial avance en el conocimiento de las condiciones de vida de las capas humildes.

El debate de fondo, en estas playas, pasó por cuáles eran las vertientes que, en los sectores dominantes, lograran imponer su predominio y, por ende, el perfil de país resultante. Básicamente, la dicotomía entre campo y ciudad. El paso de los sectores burgueses mercantiles y agropecuarios consolidándose como la conocida oligarquía impuso su visión de convertirse en "*granero y frigorífico del mundo*", frente a expresiones que impulsaronn la industrialización y el desarrollo. Ambas visiones coexistieron, aún cuando, en la puja, predominó la oligarquía agrícola-ganadera. Muestra de ello es que en 1866 se fundó la Sociedad Rural Argentina y, en abril de 1875, en las actuales calles Florida y Paraguay, se llevó a cabo la primera muestra de productos de "*aquella pampa interminable ganada al malón*" como dijo la edición del diario La Nación, con motivo de la *I Exposición Feria de Ganados y Horticultura*.

Ese mismo año, un grupo de industriales decidió la fundación del Club Industrial Argentino con el propósito de impedir las medidas librecambistas que se impulsaban tendientes a abrir la Aduana, facilitando el arribo de mercaderías que afectaban la producción nacional. Al año siguiente, se sancionó la Ley de Aduana que impidió, como un avance proteccionista, la importación de productos que afectaran a los fabricantes de alcohol, licores, cerveza, ropa, conservas, quesos, jamones, manteca, impresos y sombreros. Recién en 1887, con la unión de diferentes corrientes, tomó vida la Unión Industrial Argentina cuyo primer presidente fue el senador Antonio Cambaceres. Una de las primeras medidas tomadas fue la realización de un censo que diera cuenta del estado de las principales industrias del país. Arrojó la existencia de 400, establecimientos, con 11.000 obreros.

Canción de protesta[40]

CONFLICTIVIDAD Y ASIMILACIÓN

Conflictos de vieja estirpe desaparecieron o decrecieron (guerras interregionales civiles, de frontera, choques armados entre facciones políticas), fueron suplantados por enfrentamientos de nuevo cuño.

Leslie Bethell

La naturaleza del cambio al que estaban animadas de realizar las capas dirigenciales de la sociedad argentina implicó, además, un nuevo protagonista y un, hasta entonces, desconocido efecto: los obreros y el conflicto social. En tal sentido, obtuvieron un doble aprendizaje. De un lado, asumiendo los costos sociales que les implicó someterse a la nueva división internacional del trabajo y, por el otro, el de encontrarse con un escenario de conflictos de signo diferente a los que conocían y que se correspondían, con ciertas semejanzas, al de los centros urbanos europeos, de donde provenía una gran cantidad de aquellos inmigrantes.

Las clases acomodadas, decididas en avanzar en la transformación, tomaron cuenta de los costos que demandaba tal experiencia. Existieron incontables pensadores, observadores y políticos que criticaron la nueva realidad, expresando y alentando descalificaciones y discriminaciones para los nuevos habitantes. No con todos, sino con aquellos llegados en las cubiertas o bodegas de los barcos atraídos por las políticas inmigratorias, que se ejercieron. Quedaban excluidos los *gringos* que frecuentaron los salones y fincas de la burguesía nativa. Ingleses, franceses, alemanes, italianos y españoles de origen noble o de sus burguesías, como así profesionales y artistas que eran agasajados en veladas y tertulias, generándose un nuevo entretejido entre los sectores dirigenciales. No solamente por una cuestión de imaginado prestigio sino, porque, además, permitió cerrar negociaciones y establecer vínculos comerciales que sostuvieran tal esquema de sociedad.

Resulta ilustrativo conocer cómo veían el proceso desatado ante las olas inmigratorias, de parte de aquellos referentes que elevaban la mirada, en una perspectiva de construcción por fuera de la coyuntura. Lo que estaba en juego era el modelo de nación que había empezado a pergüeñarse con una intelectualidad exilada durante el rosismo y que una vez derrotado iniciaron el ríspido camino de la transformación. En 1881, Sarmiento –uno de aquellos tozudos proyectista y hacedor–, considerando el proceso, escribió: "*Dejemos a los arribantes el tiempo de sacar sus cuentas, hacerse cargo de lo que les rodea y palparse bien, para saber después de veinte años de residencia y de transformaciones y adquisiciones, si son argentinos o alemanes, franceses, italianos, etc., cuando contemplan la numerosa familia argentina que les rodea y las propiedades acumuladas por el trabajo y la protección de nuestras leyes. Nuestra materia social es desde ahora la generación que viene sucediendo a los primeros inmigrantes, y que desde ya son ciudadanos argentinos, y la que*

40. Género surgido como reclamo por reivindicaciones sociales y humanitarias que adquiere la forma de canción, caracterizada por el contenido de sus letras. Hacia la década del treinta, como forma de resistencia al régimen de Franco, en España.

ya llena nuestras escuelas, colegios, talleres, oficinas, y comienza a presentarse en nuestros comicios y optará luego a las legislaturas, juzgados, congresos y ejecutivo". Una demostración de la claridad del plan, en medio de críticas y enjuiciamientos, que para sus instrumentistas poseía en el comentario de una de sus expresiones mayores.

No abandonemos a Sarmiento. Porque así como fue uno de los que proyectó la Argentina imaginada, advertirá de la inadecuada distribución de tierras que obstaculizó el surgimiento de una fuerte clase media. Ante esa situación no escatimó críticas atacando, con dureza, a la recientemente conformada oligarquía ganadera, al reprocharle la práctica de lo que llamaba "*la política de las vacas*". Categorizándola en que "*las vacas dirigen la política argentina*" dado que "*la cría del ganado, tal como se practica hoy produce gobiernos que degüellan cuadrúpedos o bípedos, indistintamente*".

Impromptu[41]

Los efectos causantes de los procesos inmigratorios

Los brazos viajaron,
el corazón quedó,
pero una estrella nos llama del sur.
y un barco de esperanzas cruza el mar.
América, la tierra del sueño azul.
Es un vaso de vino,
es un trozo de pan.

Roberto Cossa

Una de las variables que consideraron como vital para consumar su plan de una Argentina diferente a la conocida hasta entonces, las generaciones posteriores a Rosas y las que se conocen como del período de la Organización Nacional, fue impulsar la inmigración. La que ejerció una especie de tsunami, sacudiendo los cimientos de la sociedad argentina.

Los jóvenes intelectuales y políticos proscriptos y perseguidos durante el rosismo elaboraron, muchas veces desde el exilio, el molde teórico ideológico que le diera cabida a una organización de país, dentro de la concepción liberal dependiente. En ellos recayó la postulación de las transformaciones sociales y económicas necesarias para ello. Tres resultaron los pilares de sustentabilidad del modelo, en consonancia con el expansionismo del imperio británico, como un engranaje más en la maquinaria capitalista, y hacia donde convergerieron todas las medidas de gobierno:

• la especialización en la producción de origen agropecuario;
• el ingreso del país en la nueva distribución del trabajo a escala internacional como proveedor de materias primas, y comprador de manufacturas;
• y el flujo de inmigrantes europeos considerados como el recurso humano idóneo para realizar los trabajos necesarios para consumarlo.

La especialización de la producción primaria, muy particularmente, fue lo atinente al ganado vacuno, algodón y trigo como el ingreso y explotación del lanar. Recurrimos a estos parámetros como la manera de comprender la base estructural que experimentaron las transformaciones que engendraron movimientos culturales como el tango, como una de sus manifestaciones artísticas más genuinas y representativas.

¿Por qué aparece, a mediados del siglo XIX, a la salida del gobierno del *Restaurador de las Leyes*, la necesidad de la inmigración?

41. Obra pianística que se caracteriza por su carácter de improvisación. Utilizada por Chopin y Schubert, entre otros.

Porque, como señalamos, en el esquema de pensamiento de aquella generación vencedora, pretendía que ocupara el lugar de un poderoso agente civilizador. Fue una época estigmatizada en "*civilización o barbarie*".

Los inmigrantes, no sólo aportarían habilidades sino, además, realidades culturales avanzadas, hábitos de convivencia civilizatorios, educacionales que convertirían en lejanas las guerras civiles "*porque serían menos los que se hallarían en estado de desearla*", escribió Sarmiento.

"*En América gobernar es poblar*", resultó el apotegma de la política demográfica liberal que Juan Bautista Alberdi estampó, en letra de molde, en el capítulo XXXI de las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), sustento teórico de la Constitución Nacional de 1853.

Los procesos históricos debieran ser vistos como un formidable banco de pruebas de lo realizado y de lo que no se supo o no se quizo llevar a cabo. Más que etiquetarse con unos u otros. Debiera reflexionarse, como posibilidad de acceder a una síntesis superadora. Si así no sucediera resulta una reencarnación presente, un espectro que siempre vuelve y no resolvemos. Si aceptamos que la historia es la política de ayer, más que campo de batalla de hoy, debiera ser una fuente esencial de aprendizaje de no tropezar nuevamente con la misma piedra. Como así asumir, sin preconceptos, lo que aporte, para la comprensión de nuestra historia.

El proceso inmigratorio y el desplazamiento de sectores nativos descalificados, cabe analizárselo dentro de las transformaciones que originó el desarrollo capitalista. No tan solo a escala local, sino en dimensión del conjunto de países. Si se considera la comunidad de naciones de la zona de influencia del Océano Atlántico, desde el norte hasta el sur, se constatará que durante la mayor parte del siglo XIX, hasta mediados de la primera década del veinte, se produjo una formidable expansión del capital y, consecuentemente, de la mano de obra. Un movimiento de capital y población desde los países donde relativamente abundaban, hacia las regiones donde escaseaban, y que constituyó una condición necesaria más para la expansión, a un nuevo estadio, de la economía mundial.

Este proceso, necesitó y buscó, febrilmente, la preservación y ampliación de su principal sostén: el capital. O sea, el recurso imprescindible para los movimientos estructurales que estaban en juego. Su formación, por tanto, pasó a ser esencial, como su excedencia, respecto a los propios mercados en los que originariamente habitó. El capital acumulado adquirió forma de excedente buscando –práctica de total vigencia en todos los tiempos– su ubicación de mayores rentabilidades, en nuevos territorios y actividades.

"*En la fase ascendente* –escribió Brinley Thomas– *del ciclo de emigración y préstamos aumentaba el ritmo de la inversión (ferrocarriles y edificios) en los países receptores, por ejemplo en los Estados Unidos, Australia y Canadá, disminuyendo en el Reino Unido; en la fase descendente, caía el ritmo de inversión en los países receptores, a la vez que aumentaba en el Reino Unido. Los ciclos inversos de la inversión aparecen cuando*

a) Una parte importante de la formación de capital está influida por el ritmo de crecimiento de la población.

b) Cuando el ritmo del crecimiento de la población queda determinado principalmente por el saldo migratorio.

Estas condiciones se realizaron en el sistema internacional del siglo XIX y constituyeron un firme estabilizador automático en el sentido de que Gran Bretaña, el principal país acreedor, mantenía sus capitales en el circuito internacional, bien por medio de préstamos al extranjero o por ascendentes

importaciones". En una palabra, capital y población serán resultantes de sus excedentes (y de su faltante, también) afincándose en nuevos mercados que realimenten el ciclo.

El ingreso de la República Argentina al mercado mundial se produjo de la mano de Gran Bretaña.

Censo	Resultados generales	Población extranjera	Población italianos	Italianos sobre extranjeros %	Italianos sobre población total %
1869	1.737.000	210.330	71.403	33,8	4,2
1895	4.044.911	1.006.838	492.636	48,9	12,2
1914	7.903.662	2.391.171	942.209	39,4	11,9
1947	15.893.811	2.435.927	786.207	32,3	4,9
1960	20.013.793	2.604.447	878.298	33,7	4,4
1970	23.364.431	2.210.400	637.050	27,26	2,7

Censos digitalizados (deie.mendoza.gov.ar); "Población extranjera e italiana en el país, según resultados censales", Ministerio de Educación.

Canzonetta[43]

LAS CORRIENTES PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA ITÁLICA

Osté siga adelante. No se pare. Osté tiene gran porvenir. Qué te importa que no sabese música. ¿Tiene oído? ¡E boeno! Come yo… Te sílbano una cosa, te queda a l'oreja, la tocase, le hacese la compadrada e ya está. Cuando quiere hacerse un tango lindo, de éxito, me dice a me. Yo te toca, al acordeone, una canzoneta napolitana, vieca, vieca, que nadie la recuerda. Osté la hace más despasito tre o cuatro ferulete é una cosa cregoya. La música de este paese está hecha de requecho, come la raza; la hacemo todos: lo tano, lo francese e le gallegue. Aquí nadie sabe nada, pero todo se hacemo rico. Aquelle que sabe algo, protesta porque todo se hace male. Mientrás protesta pierde el tiempo e los otros atropellano.

José Antonio Saldías

Es posible encontrar los primeros italianos desde los años de la colonia. Impulsados por un fuerte espíritu de aventuras, comerciantes o marineros, atraídos por el cuero y las oportunidades de regiones jóvenes, no alcanzando a constituirse como corriente inmigratoria, sino casos aislados. Domenico Belgrano, padre de Manuel, oriundo de Oneglia, que llegó a América luego de un período en Cádiz. El médico Angelo Castelli, proveniente de una isla italiana del Mediterráneo, padre de Juan José, o el clérigo Manuel Alberti, Antonio Beruti, Joaquín Campana, que actuaron en las jornadas de mayo de 1810.

Inmigrantes arribados a la Argentina			
Período	**Total inmigrantes**	**Cantidad italianos**	**Porcentaje**
1861 / 1870	159.570	113.554	71%
1871 / 1880	260.885	152.061	58%
1881 / 1890	841.122	493.885	59%
1891 / 1900	648.326	425.693	57%
1901 / 1910	1.764.103	796.190	45%
1911 / 1920	1.204.919	347.388	29%
Total	3.798.925	2.270.525	59%

Fuente: Immigrants in the Lands of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City, 1870 to 1914; Baily, Cornel University, 1999.

43. Canción romántica de típico origen italiano, rememora añoranzas, interpretada por instrumentos de cuerdas como la mandolina.

La presencia genovesa

Los oriundos de Génova constituyeron el principal afluente migratorio de la península hacia nuestro país. En los primeros treinta años del siglo XIX, obligados por diferentes razones, se encaminó, al Río de Plata, como señaló Fernando Devoto, en razón que *"eran empujados por el crecimiento de la población, la poca tierra disponible, aprisionada como estaba la región entre el mar y la franja montañosa, por la fragmentación secular de la propiedad, en especial en la zona de la montañ a interior impulsada por hábitos y tradiciones jurídicas que favorecían la separación de bienes sea entre los muertos como entre los vivos (que hacía que existieran por ejemplo 'propietarios' cuya posesión se reducía a 300-400 metros cuadrados o a apenas dos o tres olivares), por la presión fiscal (una de las más altas de toda la península), por el subsecuente endeudamiento agrario que para mediados del siglo XIX alcanzaba ya un valor equivalente a dos tercios del de la valuación del conjunto de la propieda d rural y por la magra declinación de algunas industrias como la seda"*, también, además, una manera de eludir las levas militares.

A partir de 1830, comenzó un flujo masivo, constituyéndose en el primer componente migratorio europeo al Río de la Plata. Entre los cuales, los nativos de la Liguria, alcanzaron el 80% de los arribados originarios de la península. Tendencia que se sostuvo en los años sucesivos.

La expansión del comercio, canalizado a través del puerto de Génova, desde y hacia el Río de la Plata, generó un sostenido tráfico comercial redundando en un canal de informaciones sobre las posibilidades y oportunidades de las tierras australes para la población del Ligure. No solo el tráfico transoceánico, sino, además, el que implicó el traslado de las mercaderías por los ríos Paraná y Uruguay a las poblaciones interiores, favoreciendo la aparición de pequeños astilleros, tanto para la reparación de las naves como de su fabricación. La Boca, pasó a ser la little Italy rioplatense, albergando a genoveses a la vera del Riachuelo, afincados y desarrollando sus actividades.

"A mediados del siglo XIX –escribió Devoto–, *en las postrimerías del largo gobierno de Rosas, la presencia genovesa presenta rasgos inconfundibles que la distinguen de los criollos y d e otros grupos de extranjeros. Ante todo, la inserción exclusivamente urbana que la diferenciaba de otros grupos como los irlandeses o los vascos llegados contemporáneamente. En segundo lugar, la característica de girar en torno a un conjunto de profesiones bastante eslabonadas entre sí. Si el tráfico fluvial y oceánico era la actividad primera, desde ella sus áreas se expandían por un lado hacia el comercio de importación y exportación y hacia el pequeño comercio de abastecimiento de las villas del litoral que se hacía a través de los ríos (en especial de frutas y verduras) y por el otro hacia las tareas artesanales, construcción y reparación de naves, imprescindibles para sostenerlas*". (...)

"Esa concentración de los genoveses en determinadas ocupaciones influía también sobre sus modelos de asentamiento territorial que presentaba altos niveles de concentración en determinadas áreas del tejido urbano. (...) El caso más emblemático lo constituía el área de la Boca del Riachuelo, zona con enormes desventajas desde el punto de vista residencial y aún comercial (visto el relativo aislamiento del resto de la ciudad), pero con enormes ventajas desde el punto de vista marítimo como inmobiliario, dado el bajo valor de la tierra allí. Aunque la Boca se encontraba a menos de dos kilómetros de la entonces Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo), en el centro de la ciudad, era una zona marginal al sudeste de ésta en la confluencia entre un pequeño afluente (el Riachuelo) y el Río de la Plata. Aunque algunas fuentes señalan la presencia de ciertas actividades marítimas ligadas al fondeo de navíos ya desde el siglo XVIII, la verdadera ocupación del espacio coincidió con el arribo de genoveses a ella".

"Claramente la Boca constituía un lugar privilegiado para las actividades marítimas de bajo calado ya que el Riachuelo era el único refugio natural apto para el fondeo y la reparación de navíos pequeños de la ribera de la ciudad. Su gran desventaja es que era una zona baja y anegadiza sometida a recurrentes

inundaciones, y además arrastraría fama de insalubre a causa de los olores que emanaban del Riachuelo ya que los saladeros instalados en su curso medio descargaban en él todos sus desechos".

Las otras regiones

Si bien la agricultura era la actividad importante de la economía meridional, devenida de tiempos añejos, en cuanto a trigo, cebada, avena y legumbres; como de la producción de pastas, y derivados del tomate y el olivo, también se registraban significativos avances en otros campos.

En el caso de las regiones del sur, que también realizaron un aporte significativo de inmigrantes, había logrado un incipiente desarrollo industrial, obteniendo, el Reino de las Dos Sicilias, en 1855, en la Exposición Universal de París, el premio al tercer país con mayor desarrollo industrial del mundo, luego de Gran Bretaña y Francia. Destacándose la metalúrgica, la que produjo la fabricación de la primer locomotora italiana, en 1836, como la construcción del primer puente de hierro de Europa continental, en 1833, sobre el río Garigliano. Otras industrias destacadas fueron la textil, con productos de algodón, lana, seda, cuero y la alimentaria.

Aún así, Italia era, por entonces, un conjunto de reinos, en los cuales las corrientes republicanas y monárquicas agitaban la unificación. Buena parte de su territorio estaba bajo formas precapitalistas que ejercían antiguos señores, con regímenes de concentración de la propiedad de la tierra que generaba paupérrimas condiciones de vida de campesinos y trabajadores. Además de descargarles, sobre sus espaldas, el incremento de impuestos, como la confiscación de tierras.

Por lo cual, en las regiones de la península, las reivindicaciones económicas y sociales se entrecruzaban con las de corte político. Bregar por la unificación italiana o mantenerse autónoma resultaba una cuestión central en el lineamiento de las disputas en el continente europeo y sus correlatos locales. Tamaño sometimiento originó una importante ola migratoria, engarzándose con los movimientos económicos-sociales que mencionáramos más arriba y cuyos destinos fueron, dominantemente, Estados Unidos y Argentina. Hacia 1900, se estima que 5.000.000 de emigrantes la habían abandonado con destino a los mencionados países americanos.

Esos contingentes se encontraban atravesados, directa o indirectamente, por diferentes culturas que habían llegado, en épocas anteriores, a las tierras del sur itálico: invasores franceses, españoles, ingleses y orientales, en el correr de los tiempos. Desarrollándose actividades culturales y artísticas diferentes e influenciables entre sí. Precisamente, en Nápoles, se encuentra el teatro *San Carlo*, inaugurado en 1737, conservándose como el teatro de ópera más antiguo del mundo. Además de ser cuna de compositores de la talla de Scarlatti, Pergolesi, Saverio Mercadante, Domenico Cimarrosa y Giovanni Paisiello.

De manera que, junto a los usos, costumbres y enseres que trajeron de aquellas aldeas y ciudades también arribaron acordeones, mandolinas, armónicas y flautas, entre otros. Instrumentos que se acoplaron a gestar una nueva música que nacerá en los destinos de ultramar, en el Río de la Plata, en confluencia con otros ritmos e influencias. Como también el *alma* de una musicalidad, que dejará su sello, en el tango.

Emigrantes italianos que abandonaron su patria en el periodo 1861-1985								
Año	A Francia	A Alemania	A Suiza	A EE.UU./ Canadá	A Argentina	A Brasil	A Autralia	A otros paises
1861–1870	288.000	44.000	38.000	–	–	–	–	91.000
1871–1880	347.000	105.000	132.000	26.000	86.000	37.000	460	265.000
1881–1890	374.000	86.000	71.000	251.000	391.000	215.000	1.590	302.000
1891–1900	259.000	230.000	189.000	520.000	367.000	580.000	3.440	390.000
1901–1910	572.000	591.000	655.000	2.394.000	734.000	303.000	7.540	388.000
1911–1920	664.000	285.000	433.000	1.650.000	315.000	125.000	7.480	429.000
1921–1930	1.010.000	11.490	157.000	450.000	535.000	76.000	33.000	298.000
1931–1940	741.000	7.900	258.000	170.000	190.000	15.000	6.950	362.000
1946–1950	175.000	2.155	330.000	158.000	278.000	45.915	87.265	219.000
1951–1960	491.000	1.140.000	1.420.000	297.000	24.800	22.200	163.000	381.000
1961–1970	898.000	541.000	593.000	208.000	9.800	5.570	61.280	316.000
1971–1980	492.000	310.000	243.000	61.500	8.310	6.380	18.980	178.000
1981–1985	20.000	105.000	85.000	16.000	4.000	2.200	6.000	63.000
Emigraron	6.322.000	3.458.000	4.604.000	6.201.000	2.941.000	1.432.000	396.000	3.682.000
Regresaron	2.972.000	1.045.000	2.058.000	721.000	750.000	162.000	92.000	2.475.000
Emigraron y no regresaron	3.350.000	2.413.000	2.546.000	5.480.000	2.191.000	1.270.000	304.000	1.207.000

Fuente: Associazione Due Sicilia, Sede Milano, 2008.

Ópera[44]

PORTABAN LA MÁS BELLA MÚSICA QUE HABÍAN ESCUCHADO SUS OÍDOS

La música es más que una mujer, porque de la mujer te podes divorciar, pero de la música, no. Una vez que te casas, es tu amor eterno, para toda la vida, y te vas a la tumba con ella encima.

Astor Piazzolla

Mucho se ha mencionado y ahondado en identificar vertientes musicales/culturales que recalaron en el tango, aportando a su formulación rioplatense. Llegado a ese punto se concluye que la música, como bien inmaterial, de la mano de los individuos, traspasó y traspasa geografías y culturas influyendo y retroalimentándose de manera constante e irreversible. El arribo de los españoles a América, a finales del siglo XV, implicó un choque cultural formidable, entre los pueblos nativos y los europeos. La posterior colonización, el mestizaje y la trata esclavista proveniente de África, dieron basamento a la formulación de nuevas rítmicas surgidas de ese crisol musical.

Calabozos, pulperías, bares y tabernas portuarias, levas, hacinamientos, bodegas de barcos, travesías, fortines, víspera de combates, a no dudarlo resultaron ámbitos forzados donde el tiempo transcurría, no solo con la actividad, sino en el intercambio natural del compartir *zapadas*[45]. La casi inexistencia de partituras hacía descansar las melodías en la interpretación, variando, naturalmente según los diferentes sones, intérpretes y el recuerdo de los mismos.

De manera que, por un lado se enriquecía con diferentes expresiones, descartaba otras al tiempo que se ralentizaba. Tal el caso de la *habanera* uno de los ritmos que ejercieron influencia en el tango. Otra corriente ha sido la del *candombe*, fuertemente uruguaya en buena medida porque Montevideo, junto a La Habana, fueron los principales centros del mercado esclavista. La *milonga*, completaría las influencias con evoluciones diferentes en nuestro tango. En este caso la *milonga surera* registró una importante evolución hasta la milonga que actualmente conocemos, fruto de los aportes de Sebastián Piana al desarrollo del ritmo. Gabino Ezeiza, Higinio Cazón, el *Negro* Juan José García, payadores afroargentinos, sólo algunos de los tantísimos que la ejecutaron, le imprimieron entidad e influencia a la *milonga campera* y a la *payada*[46]. Hay casi plena coincidencia que el otro importante afluente fue el proveniente, básicamente, de Cádiz y Málaga que se conoció como el *tango andaluz*, una variante del flamenco.

44. Obra musical para interpretación escénica, cantada y con acompañamiento orquestal.
45. Encuentro informal de improvisación musical.
46. Improvisación en versos con acompañamiento de guitarra a cargo del payador. También, duelo poético-musical, entre dos payadores confrontando por originalidad y destreza poética.

Il lontano paese

Así como un argentino se estremece escuchando un tango a kilómetros de distancia de Buenos Aires, cabría preguntarnos qué sentirían los más de seis millones de inmigrantes italianos que llegaron a nuestro país en el período 1870/1930. No nos equivocaríamos en afirmar que lo mismo que siente cualquiera que se ha establecido y alejado de sus afectos, sus aromas, su terruño. La evocación, la añoranza, los amores dejados, los sueños postergados, las desventuras y las esperanzas fueron formando parte del nuevo mundo, tanto en las costumbres como en la necesidad humana de dar cuenta de ello en relatos, representaciones, testimonios y en obras musicales nutridas de los nuevos aires y que conservaran una impronta ancestral, imposible de ser eliminada e integrante del adn. De tal manera que resulta imposible, desconocer la influencia italiana en la manufactura del tango.

Aquellos inmigrantes italianos portaban, además de sus equipajes y enseres de trabajo, tanto en camarotes como en la cubierta o la bodega de los buques que los trajeron, los sones vigentes de los finales del *novecento* y de una cultura añeja. Cuestión atendida, entre otros, por José Gobelo, que fuera presidente de la Academia Nacional del Lunfardo y un estudioso del mismo; el uruguayo Daniel Vidart con su *El tango y su mundo*; Ricardo Ostuni en *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*; Fernando Devoto, *La inmigración italiana en la Argentina*; Sergio Pujol en *Las canciones del inmigrante* y, hasta en el mismo, Jorge Luis Borges es posible encontrar reconocimientos de la influencia italiana en el tango. Por caso, en su *Evaristo Carriego* reconoce la presencia de "*criollos viejos*" a pesar que se llamaron "*Bevilacqua, Greco o De Bassi*", que distinguió del tango criollo del "*maleado por los gringos*".

Varios autores han destinado sus versos tangueros a la melancolía y las esperanzas de los inmigrantes. Guillermo del Cianco, en *Giuseppe el zapatero*, escrito en 1930, que grabó Carlos Gardel, lo reflejó de esta manera:

E tique, tuque, taque,
se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero,
alegre remendón;
masticando el toscano
y haciendo economía,
pues quiere que su hijo
estudie de doctor.

Influencia que no sólo se manifestó en el desarrollo del tango, sino en toda la dimensión de la cultura musical. Directores de orquestas, instrumentistas, profesores de conservatorios y academias, *luthiers*, editores, empresarios dieron forma y poblaron orquestas clásicas, bandas y conjuntos. Cabe destacarse que en los tríos y formaciones iniciales se hizo gala de la improvisación, por lo cual la presencia de músicos vocacionales, y casi sin formación músical, ocupó buena parte de la existencia de los inicios, entremezclándose con aquellos que poseían conocimientos. Sin embargo, a lo largo de la historia del tango, los aportes y *chiches* individuales, rara vez pentagramados, alcanzaron a otorgarle coloratura propia a las interpretaciones y una resonancia distintiva, afianzando el estilo de base sin dejar de diferenciarse entre distintas formaciones orquestales.

La presencia de artistas y creadores ejercieron influencia y liderazgo en momentos determinantes de la conformación del estilo de vida nacional. Ostuni, en tal sentido, mencionó del libro de Emilio Zuccarini, *Il lavoro degli italiani nella República Argentina dal 1516 al 1910*, que "*Italia dio a*

la Argentina la población que ésta no tiene y la Argentina, en devolución, les dio el pan que estos no tenían". El momento no resultó más oportuno para grabar, a fuego, un estilo de vida que trajeron en sus valijas y que el país se encontraba reformulando, que absorberá, aún bajo protestas y descalificaciones. El teatro, la literatura, las bellas artes, el cine, la arquitectura, la industria y hasta el lenguaje, con el aporte en la estructuración del lunfardo, fruto de dialectos y del argot carcelario, con presencia en sainetes y tangos, permitió, a la inmigración, dar expresión a sus formulaciones simbólicas y expresivas, junto al país que los recibió.

Si bien existieron discriminaciones, estigmatizaciones del hablar *cocoliche*[47], acusado de lengua ordinaria y de costumbres no habituales o desconocidas, las mismas eran reprobadas en función de a qué estrato social pertenecía. Hemos señalado, más arriba, que la inmigración no fue una masa amorfa, uniforme e inculta. La mirada de las clases altas nativas y la inserción en sus esferas, según el nivel de participación en su desarrollo social, dependía el tratamiento. La inmigración italiana ocupó todo el frente de inserción desde, por caso, el arquitecto Antonio Buschiazzo hasta los *operari* anarquistas. La ley de residencia, que permitió expulsar a quienes desarrollaron actividades gremiales o políticas, no estaba destinada a los representantes de la aristocracia ni de las clases altas italianas o de artistas, profesionales y funcionarios que emigraban como medio de expandir sus negocios o actividades. La clase dirigente argentina utilizaba, como una forma de su expansión, el cobijar las expresiones que consideraba beneficiosas y útiles para su desarrollo, tanto en el campo económico, militar, arquitectónico, industrial, fuera de origen italiano como europeo en general. En tal sentido, actuaba con el designio preclaro de una clase social en crecimiento.

La Violeta, un tango de Nicolás Olivari, de 1929, describe la añoranza de la tierra dejada atrás, por el inmigrante italiano.

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en el suelo
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese,
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlón.

47. Modo de hablar propio de los inmigrantes italianos que llegaron al Río de la Plata a finales del siglo XIX y comienzos del XX, que se caracterizaba por la mezcla de palabras en su idioma nativo con otras en español.

Aleluya[48]

La cultura de los ancestros

¡Acá dicen que los argentinos descienden de los barcos! Es un crisol de razas donde encontrás a los italianos, los españoles, franceses, polacos, la América indígena... Es una mezcla muy importante que tiene en el Tango su expresión más acabada.

Caloi (Carlos Loiseau)

Desde el siglo XV, Italia ocupaba un sitial de prestigio, de manera creciente, en las artes y las ciencias, entre las cuales se ubicaba la música, al igual que la pintura, la escultura, el diseño, hasta alcanzar la posición de primacía cultural, en los aspectos teóricos como de consumación y puesta en práctica.

La partición italiana en reinos y regiones, había favorecido el surgimiento de diferentes escuelas y corrientes, a lo largo de los años, donde mantuvieron su autonomía como, asimismo, ejercieron mutuas influencias. Por lo tanto, no se consumaba una única expresión, sino un mosaico de diferenciaciones influenciables unas con otras. No solo en la música, sino en las ciencias y las costumbres. Además, el compartir el territorio con el Papado, impuso ajustar muchas de sus prácticas y propuestas a sus dictámenes. De mediados del mil seiscientos, data la retractación de Galileo ante la Inquisición, el astrónomo y físico nativo de Pisa, aunque continuó afirmando "*eppur si muove*"[49], respecto al giro de la tierra alrededor del sol. El canto gregoriano, por caso, restringió, durante siglos, la construcción musical a los ámbitos de abadías y catedrales.

Aun así, las formas rítmicas populares se exteriorizaron extra muros, tanto en la península como entre franceses y flamencos. Esta fuerte tradición, permitió el desarrollo de expresiones populares y seculares. A tal grado que la música y sus danzas resultaron un bien propio –no exclusivo– de Italia como las vides o el olivo. Nutrida de las influencias recibidas a lo largo de su historia, de las tribus germánicas y de las músicas francesa, árabe, española y griega. Fue cuna de importantes innovaciones, desde el mencionado canto gregoriano, hasta la notación musical, la armonía y la formulación de los *oratorios* y la *ópera*.

A Guido de Arezzo, un monje benedictino del siglo XI, se le debe el método d e canto sobre la base de preceptos, reglas y versículos bíblicos. Para el siglo XVI, Italia, desde las capillas vaticanas a las cortes, apareció como una región ineludible para la actividad musical. Ottaviano Petrucci, en Venecia, inventó caracteres de notación musical, al que Guido de Arezzo los volcó en un esquema de líneas y espacios, predecesor del pentagrama. Completaron la escala musical de siete notas, desarrollando e integrando el "*do*", como así aportaron y se asumirá, en idioma italiano, las anotaciones en la escritura musical de menciones sobre la dinámica interpretativa de pasajes de la obra. Inventaron el piano, el fagot y perfeccionaron la musicalidad de numerosos instrumentos, por caso, el violín,

48. Pieza musical para interpretación coral e instrumental en forma de alabanza, de aclamación.
49. (sin embargo, se mueve), expresión sobre que la Tierra gira alrededor del Sol, que contradecía la creencia de que la Tierra era el centro del Universo.

a través de los Amati, de Cremona. Alcanzando el punto más alto de perfección con los Stradivari, también de aquella ciudad. Éste, aún hoy, considerado un instrumento *mágico* e *irrepetible*.

Dieron nacimiento a la ópera, una reacción, ante lo que estimaba la *Camerata Florentina* como el uso excesivo de la polifonía, por afectar la comprensión del texto cantado y, por lo tanto, consideraban que la música se había corrompido y estancado. Promoviendo, ese grupo de intelectuales que la integraron, un retorno a lo que consideraron las fuentes griegas en la forma de presentar al hecho/drama. Lo que repercutiría en un mejoramiento del arte musical y, por ende, de la sociedad, estimaban. Recurrieron, para ello, a la tradición de la antigua Grecia y a su *tragedia* que, sostenían, había sido dominantemente cantada, antes que hablada. Vincenzo Galilei, miembro de la *Camerata* y padre de Galileo, en 1582, musicalizó una parte del *Infierno*, de la *Divina comedia*, en la textura de lo que consideraba podía ser la música de la antigua Grecia. Para lo cual lo desarrolló sobre la base de la *monodia*, como estilo musical.

A finales del siglo XVI, Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, compusieron la primera ópera, *Dafne*, y, posteriormente, *Eurídice*, en 1598, dentro de la forma de un "*drama en música*" en el estilo monódico, en el cual voces solistas son acompañadas por instrumentos. Sus representaciones se expandieron y fueron favorablemente recibidas. El duque de Mantua, Vicenzo Gonzaga, motivado por la representación observada encargó a Claudio Monteverdi que le pusiese música al antiguo mito de la leyenda de *Orfeo* recogido y reconstruido por Poliziano, para lo cual recurrió a Alessandro Striggio para la elaboración del libreto. Monteverdi, utilizó formas musicales antiguas y nuevas, alcanzando una síntesis estilística liberada de la artificiosidad, convirtiéndose en casi un resumen de todo lo mejor de la música no sacra de entonces.

Tamaña evolución despertó la existencia de numerosas escuelas identificadas con las distintas regiones. La *escuela napolitana*, contó en sus expresiones más sobresalientes a Domenico Scarlatti y Giovanni Pergolesi, entre otros. En la *romana*, se destacó Giovanni da Palestrina, en la *florentina* Jacopo Peri, existiendo además, con numerosos exponentes, la escuela *veneciana*. Aportantes también a la gloria musical italiana han sido el compositor Gioachino Rossini, el virtuosismo del genovés Nícolo Paganini y el desarrollo del repertorio italiano en mérito al talento de Giuseppe Verdi, con los cuales se cierra el siglo diecinueve y nacerán sus trascendencias e influencias.

La ópera italiana atravesó, a mediados del *novecento*, un debate sobre el cariz que debiera disponer en su enunciación musical y poética. La nueva realidad europea, a partir de los hechos revolucionarios de 1848. De los cuales nuestro general San Martín advirtió, con honda preocupación, en su estada francesa, a los nuevos litigantes en las barricadas callejeras, dada la envergadura que tomaba el conflicto social, donde la burguesía, junto al creciente proletariado, le cuestionaba y disputaba, a la aristocracia, el rol hegemónico.

Con la ópera, se había alcanzado que el mensaje se transmitiera a través de la música. Hacia 1850, se desarrolló, el movimiento *verista*, palabra proveniente del italiano *vero* (verdadero, verdad) que buscó reflejar, al igual que lo hicieron los narradores naturalistas, el más fiel reflejo del mundo como superador del oscurantismo, comprometiéndose en alcanzar lo verdadero. El escritor francés Emilio Zola (de padre italiano) se convirtió en el representante de impulsar el naturalismo en el teatro. Reparemos que tal corriente se profundizó, años más tarde, con el ruso Konstantin Stanislavski que volcó, en su método para la interpretación de los actores, la necesidad de que la actuación fuera lo más ajustada posible a logra r el anhelo de *realidad*.

Cuando a los treinta y un años de edad, Giuseppe Verdi estrenó *Nabucco* (1842), su tercera ópera, considerada un auténtico *capolavoro*[50], en la Scala de Milán, no sólo obtuvo un formidable éxito por la música y su contenido, que retrató la situación de los hebreos prisioneros en Babilonia

50. Del italiano, obra maestra.

añorando su libertad, sino, además, porque se dio en momentos que los italianos se encontraban en lucha contra el sometimiento que les implicaba el dominio austríaco, desde la caída del imperio napoleónico. La majestuosa aria *Va pensiero* cobró una vitalidad, tanto por su melodía como por la espiritualidad del coro, de hondo sentimiento nacionalista. Verdi pasó a convertirse en una referencia de la lucha independentista y, el aria, un himno clandestino de apoyo a los líderes Giuseppe Mazzini y Giuseppe Garibaldi. Alcanzando, la palabra VERDI, un simbolismo que se escribía en paredes, panfletos y saludos, esquivando la represión, como una consigna de protesta y complicidad de toda la población que buscaba su independencia: "*V*" Vittore; "*E*" Emanuel; "*R*" rey; "*D*" de; "*I*" Italia. Ello ante la tolerancia de Verdi que era republicano, además de patriota italiano.

El *verismo* fue el primer movimiento literario de alcance nacional, ya que la unificación italiana se alcanzó en 1861 y resultó un período que permitió contar los diferentes entornos, de las distintas regiones, para un pueblo que conocía poco, por fuera de sus reducidas realidades regionales y el de alcanzar, para compartir, un ideal común. Para lo cual, recurrieron a relatos de carácter épico, apelando a formas dialectales del lenguaje, en escenarios y ambientes locales, tomando hechos y ambientes fácilmente distinguibles y contemporáneos. Asimismo, los protagonistas representaron diferentes historias de las capas bajas de la sociedad: campesinos, labregos, pastores, peones, que hasta entonces prácticamente no habían tenido lugar en las tramas, en lucha ante las injusticias, desigualdades y las traiciones. Ello, en tanto guionistas, letristas y autores lograran traspasar la censura religiosa y política que recaía sobre las nuevas producciones, antes de gozar con la aprobación de su representación pública. Luigi Capuana y Giovanni Verga fueron dos de los escritores destacados del movimiento.

Casi un siglo más tarde, Umberto Eco, sostuvo que el factor que aceleró y allanó la lengua italiana en su carácter de expresión nacional, por encima de dialectos, metalenguajes, modismos, resultó la televisión como medio de masas que ingresó a todos los hogares de la península, de cualquier índole cultural o social, con la única lengua utilizada, la piamontesa.

El género verista ha brindado títulos determinantes de la producción operística: *Carmen* (1875) y *Manon* (1884) de los franceses Georges Bizet y Jules Massenet, respectivamente; y *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, como precedentes. En 1880, Verga publicó *Cavalleria rusticana* que estrenó la actriz Eleonora Duse, en Turín, tres años más tarde. Pietro Mascagni, retomó la historia dándole forma de ópera en un acto, contando con la colaboración de los libretistas Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, siendo estrenada en Roma, en 1890. La obra alcanzó gran éxito, y Mascagni la consideraba como una amplificación del melodrama, permitiéndole lograr la esfera del naturalismo.

I Pagliacci, la ópera de Ruggero Leoncavallo –también autor del libreto– dio forma al relato bajo principios naturalistas, ya que representa un hecho ocurrido en su Calabria natal. Cuenta una trágica y conmovedora historia, enmarcada por un prólogo y un cierre, dirigidos directamente a los espectadores, a los que se ofrece la obra como un auténtico retazo de vida, tal como los que proponía el naturalismo. Frecuentemente comparte cartel de representación junto a *Cavalleria*, y ambas son consideradas los puntos plenos del *verismo*.

Leoncavallo hizo aparecer al barítono, finalizando la obertura, en el escenario, en el personaje de *Tonio*, a presentar el *Prólogo* como un manifiesto estético donde enuncia, a los espectadores, que la obra es para los hombres y la realidad en la que viven:

¿Se puede?

Señoras, señores,
disculpen si me presento yo solo:
soy el Prólogo.

El autor pone de nuevo en escena
las antiguas máscaras
para recuperar, en parte,
las viejas usanzas
y me envía a ustedes de nuevo.

Pero no para decirles como antaño:
¡Las lágrimas que derramamos son falsas!
¡No se alarmen por nuestros sufrimientos y nuestras angustias!"
¡No, no! El autor, en cambio, quiere retratar un retazo de vida.

Él tiene como máxima que el artista es un hombre,
y debe escribir para los hombres.
Y en la realidad se ha inspirado.

A un nido de recuerdos del fondo
de su alma decidió un día cantar, y los escribió con lágrimas de verdad,
¡y los sollozos le marcaron el compás!
Así pues, verán ustedes amar tal como se aman los seres humanos.
Verán los tristes frutos del odio, oirán los estremecimientos de dolor, los gritos de rabia,
¡y las risas cínicas!

Y ustedes, más que nuestros gastados ropajes de cómicos,
juzguen nuestras almas,
porque somos hombres de carne y hueso, que en este mundo huérfano
¡respiramos el aire al igual que ustedes!

Les he expuesto su idea…
Escuchen ahora cómo se desarrolla

¡Vamos, comenzad!

Los estrenos de *Cavalleria rusticana* e *I Pagliacci* motivaron la conformación de una *Giovane Scuola*, compuesta por operistas que crearon importantes obras para la música italiana. Reunidos alrededor del editor Edoardo Sonzogno, dentro de un pensamiento radical republicano, agrupó a músicos como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Franceso Cilea, Bruno Smareglia, Benvenuto Coronaro y Umberto Giordano. *La Scuola* se correspondió con un período de la música europea de grandes aportes musicales desde Claude Debussy, Richard Wagner, Gustav Mahler y las innovaciones de Arnold Schonberg e Igor Stravinsky. Ello sin dejar de lado el genio de Giuseppe Verdi que, recurriendo a textos clásicos, coronó memorables títulos operísticos durante gran parte del siglo. Desde *La Traviata* (1853) hasta *Aída* (1871), *Otello* (1887),pasando por *Un giorno di regno*, *Los lombardos*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Juana de Arco*, *Alzira*, *Atila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Jerusalén*, *El corsario*, *La batalla de Legnano* y *Luisa Miller*.

Los inmigrantes italianos arribados al país, resultaren ilustrados o incultos, eran poseedores de estas ricas tradiciones musicales y teatrales de los que resulta muy difícil concebirlos como indiferentes o absolutamente aislados. Las manifestaciones artísticas, dentro de ellas la música, ha sido patrimonio identificatorio de su civilización. Como otros pueblos son identificados con otras expresiones del quehacer humano, Italia transmite esa herencia.

De tal manera que, reconociendo los otros aportes constitutivos del tango, consideramos que el proveniente de la cultura italiana resultó consistente por la historia que contaba, como por las transformaciones musicales que produjo y que trasladó, como pandemia, y se integró, aportando a la identidad que hasta entonces adolecíamos, junto a la milonga, la habanera y el candombe, como pesebre musical del tango. Cabe mencionar, en tal aspecto, los casos de Ángel Villoldo, *el padre del tango*, quien compuso, en 1911, *Don Pedro*, como homenaje al maestro italiano Pietro Mascagni, en oportunidad de visitar el país y presentarse, en el Teatro Coliseo, su ópera *Isabeau*. O lo declarado por Roberto Firpo que encontró inspiración en *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, para su arreglo de *La Cumparsita*. U Horacio Salgán, como asiduo asistente del Teatro Colón, escuchando a Rossini, se inspiró para el *ostinato*[51] de su *A fuego lento*.

Para dar una dimensión, casi imposible de completarla, de la gran cantidad de italianos y descendientes que ofrecieron sus mejores creaciones al tango entre compositores, instrumentistas, letristas, artistas y cantores, mencionamos a Osvaldo y Emilio Fresedo, Julio, Emilio y Francisco De Caro, Leopoldo Federico, Enrique Santos Discépolo (*Discepolín*), Juan de Dios Filiberto, Vicente Greco, César Consi, Alfredo De Angelis, Raimundo y Teófilo Orlando, Francisco Lomuto, Ernesto Ponzio, Félix Scolatti, Juan Maglio (*Pacho*), Francisco y Juan Canaro, Antonio Agri, Osvaldo Pugliese, Juan Rezzano, Alfredo Le Pera, Rodolfo Biagi, Alfredo Pelaia, Osvaldo Piro, Roberto Maida, Pascual Contursi, Atilio Stampone, Salvador Grupillo, Hugo Baralis, Antonino Cipolla, Susana Rinaldi, Francisco Famiglietti, José Razzano, Osvaldo Ruggiero, María Iris Elda Pauri Bonetti (*Iris Marga*), Juan Ángel Pomatti, Cayetano Giana, Luis César Amadori, Alejandro Michetti, Juan D'Arienzo, Remo Domingo Recagno (*Alberto Morán*), Minotto Di Cicco, Juan Caldarella, los hermanos José y Alejandro Scarpino, Pedro Maffia, Francisco Lomuto, José Luis Bragato, Astor Piazzolla, Cayetano Puglisi, Aníbal Troilo, Salvador Grupillo, José Libertella, Luis Mottolese, Pascual Contursi, Virginia Vera, Vicente Furgiello, Enrique Mario Francini, Homero (*Manzi*) Manzione, Ángel D'Agostino, Salvador Merico, Edmundo Tulli (*Eddie Kay*), José (*Pepe*) Basso, Carlos (*Cayetano*) Di Sarli, Lorenzo Logatti, Roberto Di Filippo, Donato Racciatti, Manlio Francia, Piero Bruno (*Hugo del Carri*) Fontana, Pascual Cardarópoli, Enrique Cadícamo, Carlos Pellegrino (*Jorge Maciel*), Ignacio Corsini, Antonio Tomeo, Juan Bautista Fulginiti, Héctor Pacheco (*Antonio Ingaramo*), Gerardo Metallo, Juan Carlos Cobián, Enrique (*Delfy*) Delfino, Osmar Maderna, Alfredo Gobbi, Miguel Caló, Laura (*Tita*) Merello, Horacio Pettorossi, Eugenio Nóbile, Nicolas Paracino, Miguel Ángel Pepe Ratto, José Domingo Platerotti, Homero Expósito, Julio Camilloni, Vicente Marinaro (*Alberto Marino*), José Ferrazzano, Modesto Papavero, Antonio Rodio, Roberto De Filippo, Francisco Fiorentino, Carmelo Cavallaro, Juan Schiafino, Edgardo Donato, Domingo Mancuso, Néstor Marconi, César Consi, César de Pardo, Víctor D'Mario, Aníbal Binelli, Vicente José Falivene (*Héctor Mauré*), Lucio Demare, Osvaldo Berlingieri, Ernesto Baffa, José (*Pepe*) Colángelo, Aquiles Ruggero, Luis Migliori, Hernán Genovese, Luciano Leocata, Juan Bautista Deambroggi, José Luis Padula, Francisco Brancatti, Mario Battistella, Juan Caruso, Miguel Buccino, Nicolás Vaccaro, Antonio Stacasso, Horacio Staffolani, Enzo Valentino, Alfredo Attadía, José Tinelli, Amleto Vergiatti (*Julián Centeya*), Alfredo (*Fredy*) Scorticatti, Francisco Pracánico, Elvino Vardaro, Oscar del Priore, Beatríz Adriana Lechinchi (*Adriana Varela*), Agustín Bardi, Vicente Loduca, Samuel Castriota, Domingo De Bassi, Francisco Sammartino, Eduardo Camerano, Augusto Berto, José Luis Roncallo, Roberto Firpo,

51. Del italiano, técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas, de las que una o varias, se repiten exactamente en cada compás.

Eduardo del Piano, David (*Tito*) Roccatagliata, Pedro Caracciolo, José Pascual, Julio Camilloni, solo algunos nombres de una muy extensa lista.

Lo italiano ocupó diversos tratamientos en el tango. Aunque siempre manteniendo el de prototipo del fenómeno inmigratorio. Por lo cual, la nostalgia, el desarraigo y hasta la desilusión de la nueva tierra se pueden encontrar en tangos como *La violeta*, de Nicolás Olivari y música de Cátulo Castillo, *La canción del inmigrante* de Enrique Cadicamo y Ricardo Malerba, *La cabeza del italiano* de Francisco Bastardi y Antonio Scatasso. *Giuseppe el zapatero*, tango de Guillermo del Ciancio, que refleja el ahínco por forjar un porvenir a sus hijos; *Niño bien*, de Antonio Collazo con letra de Roberto Fontaina y Víctor Soliño, como *Ya no cantás chingolo*, de Antonio Scatasso y Edmundo Bianchi, sirven como testimonios de lo italiano en la poesía tanguera. Además, de la sociedad entre Cátulo Castillo y Sebastián Piana quienes dejaron *Viejo ciego*, y de Cátulo con su padre, José González Castillo, en reconocimiento *al tano* y al ayer, en *Tinta roja*.

Canzoneta, un tango de 1951, de Enrique Lary y Ema Suárez, que Alberto Marino (Vicente Marinaro) grabó con guitarras, tres años más tarde y la versión de Alberto Bianco (Luis Alberto Carruli), que la precede entonando *O'sole mio*, resultan claras versiones del recuerdo y el homenaje que, en tantas composiciones, quedó testimoniado .

La Boca... Callejón... Vuelta de Rocha...
Bodegón... Genaro y su acordeón...

Canzoneta, gris de ausencia,
cruel malón de penas viejas
escondidas en las sombras del fogón.
Dolor de vida... ¡Oh mamma mia!...
Tengo blanca la cabeza,
y yo siempre en esta mesa
aferrado a la tristeza del alcohol.

Cuando escucho "Oh sole mio"
"Senza mamma e senza amore",
siento un frío acá en el cuore, que me llena de ansiedad...
Será el alma de mi mamma,
que dejé cuando era niño.
¡Llora, llora, Oh sole mio;
yo también quiero llorar!

Flamenco[52]

Las corrientes provenientes de la península ibérica

Los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos... de los barcos.

Octavio Paz

España ha sido el otro gran canal inmigratorio. En verdad, el que ha tenido mayor recurrencia desde los tiempos de la colonización. Por diferentes razones. Desde ser el componente necesario de las excursiones de los primeros tiempos, llevadas a cabo por expedicionarios como contingentes de colonos, hasta por emigrados por razones políticas y sociales. Además, como otros pueblos europeos, o del medio oriente, se vieron obligados a encarar la migración a nuevos destinos, particularmente de América, movidos por ansias de superación y mejoras en sus condiciones económicas-sociales, por persecuciones religiosas, como abandonar los ejércitos de hambrientos y desocupados.

Los estrechos vínculos, en mérito de hablarse el mismo idioma, haber formado parte del mismo reino, practicarse igual religión, idénticas tradiciones y costumbres, como la fama de vergel de estas tierras, favorecieron nuevas oleadas de naturales españoles. Las causas serán diferentes de aquellos destinados a cumplir funciones en los virreinatos; como así de los que terminaron afincándose.

Esas poblaciones españolas originarias vinieron a estas tierras habiendo asimilado setecientos años de convivencia con judíos y árabes en las ciudades del centro y sur de la península, trayéndolas consigo y aportar sus artes. El ingreso de instrumentos y formas musicales se retrotraen a la colonización. Los conquistadores –a través de las órdenes eclesiásticas– ya habían implementado su plan de sometimiento de los nativos, disponiendo de la catequización como un ariete de disciplinamiento y asimilación, dentro de la cual la música resultó un medio de apaciguamiento, domesticación y enrolamiento.

Prácticamente, desde los tiempos iniciales, instrumentos y formas musicales se afincaron en los nuevos territorios. En tal sentido, la inserción de la guitarra, el arpa y violín, diferentes formas de flautas, clavicordio, laúdes, ejercieron relevancia en la corteza cultural de los nuevos pueblos, desplazando a las formas instrumentales nativas –y, por ende, sus sonoridades– como una exteriorización más de la colonización cultural a las formas europeas.

Otra gran oleada inmigratoria corresponderá ya al siglo XX. A comienzos del mismo, dadas las posibilidades del crecimiento económico. Más tarde, como resultado de la guerra civil, en los años '30 de parte de los que fueron derrotados, por pertenecer y defender la República ante el franquismo monárquico, otorgándoseles asilo a republicanos, demócratas, anarquistas, comunistas y socialistas. Recibiendo, de entre los músicos, a Manuel de Falla, el autor de *El amor brujo*, exponente del nacionalimo musical español, quien se instaló en Alta Gracia, Córdoba y al poeta Rafael Alberti, por casos.

52. Estilo de música y danza propio de Andalucía, Extremadura y Murcia, en España, cuyas principales facetas son el cante, el toque y el baile.

Rapsodia[42]

La inmigración: política de Estado

...soy de un país complicadísimo
latinoeurocosmopoliurbano
criollojudipolacogalleguisitanoira...

Juan Gelman

El país se dispuso mirar hacia el mar. El puerto se convirtió en la usina proveedora de nuevos y multifacéticos recursos humanos.

En 1869, bajo la presidencia de Sarmiento, el primer censo nacional arrojó 1.737.000 habitantes, sin incluir los indígenas y el ejército, en operaciones en el Paraguay.

El segundo censo, veintiséis años más tarde, en 1895, registró 4.044.911 personas y casi veinte años después, en 1914, 7.903.662, de los cuales, más del cuarenta por ciento, eran extranjeros. Promediando el siglo XX, en 1947, ya éramos 15.893.811 de habitantes registrados. O esa, en el término de 78 años el país había crecido en su población un 800%!!!

A partir de 1852, los gobiernos argentinos recurrieron al sistema de contratación de extrajeros mediante el reclutamiento. Echando mano a agencias que actuaron en las inmediaciones de los puertos europeos, siendo su accionar estimulado por los aranceles que se pagaban, por parte del Estado nacional, a los comisionistas por los contingentes que embarcaban. También actuaron los cónsules argentinos, que promovieron la contratación de agricultores y artesanos.

El engaño, el cobro de pasajes a destinos que luego se alteraban, el cobro de importes por viajes a vapor luego devenidos a vela; destinos y tareas ilusorias por promesas muchísimas veces incumplidas se convirtieron en fuente de desilusión para muchos extranjeros respecto a los sueños que les había despertado realizar tamaña empresa. Pasaron a ser prácticas habituales del comercio aprovechador, respecto de migrantes deseosos de abandonar sus destinos de pobreza y decadencia, a cambio del sueño de poder "*hacer la América*".

Era muy común que, esas prácticas fueran la acción de los agentes, tanto oficiales como privados, que a beneficio de una comisión, actuaron en nombre del país, prodigando promesas e incentivos en poblaciones de agricultores, trabajadores y en familias deseosas de mejorar su situación. Especialmente en los países bañados por el Mar Mediterráneo, resultando las regiones que aportaron mayor caudal inmigratorio, mediante promesas no siempre cumplidas.

---

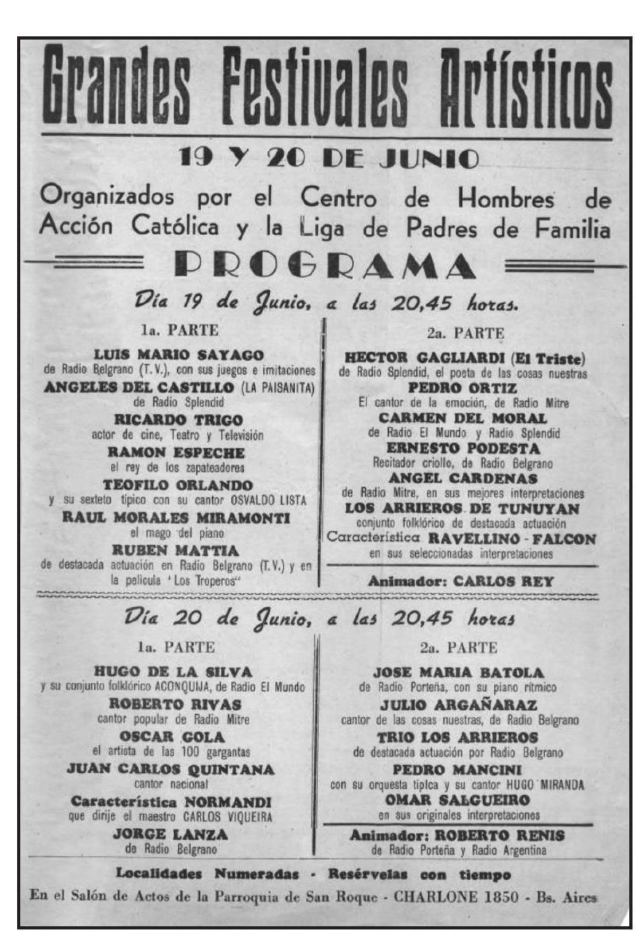
42. Obra del romanticismo integrada por diferentes temáticas unidas libremente. Suele estar dividida en dos secciones: una dramática y lenta y la otra, más abierta y dinámica.

Estas corrientes inmigratorias que dejaron atrás las realidades que mencionamos, trataron de ser encauzadas dentro de los lineamientos políticos que la ubicaron –en el escenario ideado por los fundadores de la Argentina contemporánea– como un componente de la articulación imaginada para el desarrollo argentino.

Distribución de la población por Origen y Nacionalidad. Total del país, 1869-1980							
	% de población origen		% de extranjeros de nacionalidad				
Año censal	Nativo	Extranjero	No limítrofe				Limítrofe
			Total	Italiana	Española	Otras	
1869	87.9	12.1	80.3	34.0	16.2	30.1	19.7
1895	74.9	25.4	88.5	48.9	19.7	19.9	11.5
1914	70.1	29.9	91.4	39.4	35.2	16.8	8.6
1947	84.7	15.3	87.1	32.3	30.8	24.0	12.9
1960	87.0	13.0	82.1	33.7	27.5	20.9	17.9
1970	90.5	9.5	75.9	28.8	23.3	23.8	24.2
1980	93.2	6.8	60.0	25.7	19.7	14.6	40.0

Fuente: (INDEC, 1996). (Citado por Susana Torrado).





Anuncio por el 90° Aniversario de la "Unione e Benevolenza" y programa de uno de los múltiples festivales que se realizaban. (Colección del autor).

Gospel[53]

La formación de instituciones culturales heredadas de las tradiciones inmigratorias

Mi rol en la sociedad, o la de cualquier artista o poeta, es intentar expresar lo que sentimos todos. No decir a la gente cómo sentirse. No como un predicador, no como un líder, sino como un reflejo de todos nosotros.

John Lennon

Las instituciones formadas al calor de la inmigración, confluyeron, por diversos accesos, experiencias y fuentes a preservar sus tradiciones y estrechar la cooperación entre sus connacionales. Dando lugar a espacios que dieron sostén a las vivencias, necesidades y sentires comunes, además de la condición de paisanos de sus orígenes, como de ser una instancia de tramitaciones para documentaciones, traducciones, asesoramiento, traslados, afincamientos, etc.

Las capas trabajadoras, campesinas y proletarias arribadas lo hicieron, en una buena cantidad de casos, con una conciencia de clase gestada en tradiciones, jornadas y experiencias revolucionarias, en el viejo continente. Con el acercamiento al cuerpo teórico, surgido de pensadores como Bakunin, Marx, Engels, Jean Jaures, Lenin, Liebknecht, entre tantos, que les dieron sostén ideológico.

Ante el desarraigo, producto de la necesidad de migrar y de compartir un origen común, tanto por pueblos o regiones de donde provinieron, los impulsó a aplicar formas solidarias, más allá de las razones políticas o ideológicas, ante el desamparo en América. Fueron concebidas, para enfrentarlo, recurriendo a nuclearse y constituir sociedades de fomento, de socorros mutuos, bomberos voluntarios, cajas de ayuda social, cooperativas, salas de primeros auxilios, hogares de niños expósitos, educacionales, templos, iglesias, sinagogas como formas de protección y ayuda, individual y colectiva. Una manera, además, de estar cerca de sus paisanos y costumbres.

La significación que cobró el componente cultural resultó relevante, esencialmente por corresponder a su interpretación de establecer una "*contra cultura a la cultura burguesa*". Sus dirigentes sostuvieron que eran solo *aves de paso*, para retornar a sus ciudades. Se encontraban, en el Río de la Plata, a fin de hacer diferencias económicas y volver a sus lugares de origen, una vez alcanzada, que les permitiera superar las razones de sus exilios y destinarlo al crecimiento, muchas veces obedeciendo a un plan familiar. Buena parte de los que arribaron lo hicieron con una intención temporal.

La fundación de espacios comunitarios surgió al calor de las tradiciones republicanas, anarquistas y socialistas, impulsando la sociabilidad entre los recién arribados. Para ello, permitieron y alentaron las representaciones teatrales, bandas musicales, encuentros recreativos que, también, sirvieron

53. Estilo de música popular religiosa propia de la comunidad negra de los Estados Unidos de América, en el cual los cantantes (uno o varios, con acompañamiento de coro) ornamentan la melodía, con gritos, tarareos, susurros, etc.

para divulgar sus ideas, conmemorar festividades y patronos, entonar himnos y desplegar sus símbolos, no solamente políticos, sino también comunitarios.

Numerosas bibliotecas obreras, centros de estudios, escuelas libres y ateneos de divulgación tomaron forma. Hasta de una universidad popular, la *Sociedad Luz*, fundada en 1899 dando lugar a la conformación de diferentes coros, conjuntos teatrales y musicales; conferencias; proyecciones cinematográficas; publicaciones. Asumieron una intensa obra difusora; campañas sanitarias, higienistas, antialcohólicas y de profilaxis sexual.

Otros ejemplos distribuidos por barrios porteños y en ciudades del interior, como centros de encuentro y actividades, por caso la *Biblioteca Esteban Echeverría*, de Flores; el teatro *Boedo*; el *Cine Ideal Palace*; en Villa Crespo, la *Biblioteca Germinal*, en las instalaciones del *Teatro Gral. Mitre*; *Ciencia y Labor*, en Villa del Parque; la *Biblioteca Emilio Zola*, de Avellaneda; el *Salón Cosmopolita*, de Villa Alsina; la *Biblioteca Obrera Renovación* y el *Teatro Rivadavia*, de Haedo; la *Asociación Verdi* y los *Bomberos Voluntarios*, en La Boca; la *Asociación Cultural Anatole France*, en la calle Belgrano 1732 como también la *Biblioteca Obrera Gutenberg*, de Gorriti 4912, entre tantísimos otros. Como afirmó Juan Carlos Portantiero, acerca de estas redes de socialización: "*detrás de una concepción ostensiblemente iluminista –educar al trabajador como parte de la formación de una cultura política democrática– se advierte la preocupación, a la manera de la socialdemocracia europea, por constituir una suerte de 'sociedad separada' que abarcaba desde recreos infantiles hasta tiendas cooperativas, pasando por escuelas de oficios y ateneos de divulgación científica*".

Este enjambre socio-cultural, ejerció indudable influencia en los años y generaciones posteriores. Tanto en los sectores trabajadores, como en las capas medias. La instalación del socialismo en Rusia, la creencia de una caída inminente del sistema capitalista fruto de la crisis mundial de 1929; la creciente conflictividad social, más la búsqueda de inserción laboral, impulsaron a encontrar formas y expresiones culturales nuevas, comunitarias o laborales, en consonancia con las necesidades que arrojaban. Dentro de ellas, surgió la formación del grupo de escritores *Boedo*, la fundación de la *Sociedad de Músicos Argentinos* (de la que Osvaldo Pugliese fue uno de sus fundadores), *Sociedad de Artistas Plásticos* y la *Sociedad Argentina de Escritores*, con exponentes como los hermanos González Tuñón, Elías Castenuovo, Álvaro Yunque (Arístides Gandolfo), Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo, entre tantísimos.

La Segunda Guerra Mundial implicó la presencia del conflicto en las comunidades que conservaban vínculos familiares con quienes siguieron viviendo en Europa. Implicó que se enrolaron en actividades de respaldo y colaboración al campo aliado, como de repudio al nazismo. También hubo algunas encolumnadas tras los países del Eje. La presencia de numerosos artistas no implicó, en muchos casos, que se encontraban identificados en las vertientes partidarias de esas ideas, sino que participaron solidariamente con las causas que las motivaban, dado que tenían más un carácter benéfico que comercial, por lo que no eran retribuidas o contratadas por debajo del *cachet* habitual de sus presentaciones.

Las que organizó el Partido Comunista, que dio cuenta Omar Corrado, fueron habituales y numerosas. En enero de 1943, con motivo de la fiesta de los Trabajadores de la Carne, en la cancha de Dock Sud, actuaron el *Coro Ucraniano Bellas Artes de Dock Sud*, el cantor criollo Isidoro Aguilar y los Hermanos Abrodos. Como el baile realizado por la *Juventud Obrera*, en la Universidad Obrera de la Construcción, de Heredia 1225, en ayuda a la ONU en la lucha contra el nazi-fascismo, donde lo hicieron la orquesta típica de Lucio Demare, la de Alberto Soifer y la *Indian Jazz*. El festival campestre, en la Isla Maciel, a beneficio de la Cruz Roja Aliada, organizado por la *Seccional Puerto de la Confederación Democrática Argentina*, con la actuación de la Orquesta Típica de Pablo Gioia con su cantores E. Torres y Virginia Doris. O el baile a beneficio de las obras de *ayuda a los pueblos*

que luchan contra la invasión nazifascista, organizado por la *Junta de la Victoria*, sección Caballito, con la *Orquesta Típica de Florindo Sassone* y la *Indian Jazz*, en el *Club Condal*, de Gainza 275. *La Gran Fiesta*, en el *Parque Romano*, en la víspera del 1° de mayo con Lucio Demare, Raúl Berón, la orquesta *Tribu de Andrés*, el dúo Ocampo-Vera con el pianista Francisco Bustamante, la cancionista Juanita Larrauri, la *Jazz* de Ery Mastro, el *Coro Alemania Libre*, las parejas de bailes ucranianos de la *Sociedad Taras Szevshenko*, las Hermanitas Palomero –bailes españoles–, *Bola de Nieve* (Ignacio Villa) quienes alternaron con los actores Narciso Ibáñez Menta, María Duval y Guillermo Pedemonte quien recitó poemas de Vladimir Maiacovsky.

En *La Fraternidad*, de Remedios de Escalada, realizado por las *Comisiones Israelitas de Jóvenes* y el elenco del teatro *IFT*, llevaron a cabo representaciones y un baile con la *Cosentino Swing Jazz y la Típica Carlos Conde*. Ese día, otro festival se realizó, organizado por los empleados de *Gath y Chávez*, con el auspicio de la *Confederación Democrática Argentina* y la *Junta de la Victoria*, en *Unione e Benevolenza*, con la orquesta de Pedro Láurenz, Lagna Fletta y *Bola de Nieve*.

En 1945, se llevó a cabo un Festival en el *Luna Park*, en *ayuda de los presos antifascistas recientemente liberados*, que contó con las actuaciones de Libertad Lamarque, Nelly Omar, *Pablo Palitos* (Pedro Pablo Seguer), Osvaldo Pugliese, las Hermanas Palomero, Alfonso Ortiz Tirado, Anibal Troilo, *Blackie* (Paloma Efrón), actores de la radio y la orquesta de Washington Castro. Para setiembre de ese año, el Partido Comunista realizó el *Gran Festival de la Victoria*, donde se presentaron *Atahualpa Yupanqui*, el recitador Fernando Ochoa, Eduardo Armani y sus crooners, Eduardo Farell y Douglas Roy, la *Orquesta Típica de Domingo Federico* con sus cantores Carlos Vidal y Oscar La Roca y las Hermanas Palomero, entre otros. Tres meses más tarde, en diciembre, en el *Teatro Empire*, Oscar Alemán acompañó a Luisa Marchev en su recital.

Al año siguiente, en ocasión del 29° Aniversario de la Revolución Soviética, el *Luna Park* resultó el ámbito para que se presentaran *Les Ambassadeurs*, *Atahualpa Yupanqui*, *los Hermanos Abrodos*, el grupo de bailes gallegos Montero-Rey, los conjuntos de las colectividades eslavas *Sociedad Cultural y Progresista Búlgara* y *Sociedad Taras Szevchenko*, la *Típica de Fiorentino-Piazzolla* y la *Jazz* de Dante Varela. "*Como vemos, la marca permanente de estos espectáculos es la heterogeneidad. En lo profesional, músicos aficionados o que inician su carrera alternan con figuras consagradas. Especialmente reveladora es la multiplicidad genérica, en la que no hubo ninguna restricción*", reseñó Corrado.

Los espacios comunitarios de las colectividades de inmigrantes radicados en el país, y sus descendientes, en la primera mitad del siglo veinte desplegaron una intensa y eficiente labor social y cultural, además de sanitaria y educacional. Donde no solamente se cultivaron las tradiciones y costumbres de sus orígenes sino que, además, fueron ámbitos que alentaron y difundieron el movimiento cultural popular. Tanto en diferentes disciplinas como en la organización de bailes con orquestas típicas, formación de peñas y enseñanza de danzas desde folklóricas hasta del tango.

Los años de la Segunda Guerra Mundial con los hechos de invasiones de sus naciones, combates, sometimientos y posteriores liberaciones influyeron a la actividad de respaldo de las campañas solidarias que nucleó no solo a sus connacionales sino a las más diversas expresiones, más allá de enrolamientos ideológicos o partidarios.

Ronda[54]

La Ley 817 y la tenencia de la tierra

Con un millón escaso de habitantes por toda población en un territorio de doscientas mil leguas, no tiene de nación la República Argentina sino el nombre y el territorio. Su distancia de Europa le vale el ser reconocida nación independiente. La falta de población que le impide ser nación, le impide también la adquisición de un gobierno general completo. Según esto, la población de la República Argentina, hoy desierta y solitaria, debe ser el grande y primordial fin de su Constitución por largos años. Ella debe garantizar la ejecución de todos los medios de obtener ese vital resultado. Yo llamaré estos medios garantías públicas de progreso y de engrandecimiento. En este punto la Constitución no debe limitarse a promesas; debe dar garantías de ejecución y realidad.

Juan Bautista Alberdi.
Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, 1852.

Con la sanción de la ley 817, de Inmigración y Colonización, del 19 de octubre de 1876, se ordenó el cuerpo jurídico de decretos y resoluciones que, de manera dispersa, errática y caótica, habían tratado de promover la llegada de los nuevos pobladores. En su segunda parte, el texto legal se ocupó de la colonización, autorizando distintos sistemas.

Las formas fueron la colonización directa, a través del Estado, en territorios nacionales y en los cedidos por las provincias. De manera indirecta, sirviéndose de empresas particulares, en tierras mensuradas o en lugares que no hubieran sido explorados. También, como resultado de iniciativas individua les, o encarados por gobiernos provinciales y por particulares, por último, amparados por el estado.

Bajo estas formas se materializaron las inmigraciones masivas, dado el agotamiento y desprestigio que, ante los gobiernos europeos, habían entrado las agencias que operaban en Europa. Provocando la reacción de protesta del ministro italiano Lanza, por caso, ante los desbordes que había traído aparejado el modo vil del comercio de extranjeros. Como los procesos judiciales iniciados, en Francia, ante denuncias por especulaciones y por interesar a mujeres jóvenes para realizar tareas de modista las cuales, en muchos casos, eran finalmente instaladas en prostíbulos de Buenos Aires y de otras ciudades del país.

La inmigración registrada, que reformuló los índices demográficos del país, produjo una población mayoritaria, de origen extranjero, por encima de la nativa, que generó reacciones soliendo ser tratada en forma descalificante y xenófoba. Esas formas de estigmatización, surgieron como reacción ante idiomas y costumbres que resultaban desconocidos para los criollos; como laborales, dado que los recién llegados asumieron realizar tareas que eran desechadas por los nativos, o que desconocían, comprendiendo nuevos desafíos, tanto de oficios y artesanos, como la disposición de trasladarse a localidades del interior.

54. Composición vocal corta en la que dos o más voces cantan la misma melodía en el mismo tono (y puede continuar repitiendo indefinidamente hasta que los cantantes decidan concluir), pero en la que cada voz comienza a cantar una serie de tiempos después de la anterior, de modo que la melodía se imita a sí misma de forma similar al canon.

El país recibió a oleadas inmigratorias, en el período de consolidación de las nuevas clases dirigentes, sostenidas por sus posiciones patrimoniales de extensas extensiones de campo, como de explotaciones agropecuarias. El ferrocarril y los caminos de diligencias y carruajes, abrieron el acceso a asentamientos en poblados y ciudades, ampliando las fronteras de la productividad. Además, las clases altas, nutrieron sus fortunas, con la intermediación especulativa, a través de los campos y productos importados. Como así participando como proveedor del estado nacional y del Ministerio de la Guerra, para los conflictos en que participaba, tanto internos como externos.

Importantes contingentes de extranjeros descubrieron las mentiras de los agentes que los habían seducido, para, finalmente, someterse a las condiciones de pauperización extrema a la que fueron arrastrados. También, a políticas restrictivas, incapaces de dar cabida a las nuevas expresiones sociales, más allá de la acotada experiencia de estimulo y radicación de colonias agropecuarias.

Ilustrativo resulta considerar los comentarios que le produjo la situación a Felipe Senillosa, en los *Anales de la Sociedad Rural*, donde se preguntó "*cómo atraer directamente la inmigración al centro mismo de los estados, donde las tierras han pasado al dominio privado, y si aún quedan algunos espacios baldíos son inservibles bañados o se encuentran fuera de las fronteras, donde no está garantida la propiedad ni la vida y cuyo alejamiento de todo centro de población y carencia de vías de fácil comunicación imposibilitan la agricultura, haciendo casi inútil la división en pequeños lotes*".

Emilio de Alvear se indagó en cómo emplear la inmigración, cada año más numerosa, si no existían labores apropiadas para ella. Si no tenemos –sostuvo– talleres ni fábricas ¿para qué van a venir los extranjeros? Lo que se logra es embrutecer rebajándolos en su calidad ya que "*de un excelente operario de paños hacemos un sereno, de un tejedor de sedas de Lyon un cochero o cocinero, y de un relojero o artista un medianero de ovejas*".

El autor del *Martín Fierro*, José Hernández, como redactor del periódico *Río de la Plata*, en setiembre de 1869, escribió que, la inmigración, podía ser un elemento de progreso y bienestar, como así también de desorden y perturbación, visión que difería o asumía las descompensaciones del proyecto del '80. "*Será un elemento de progreso si se le proporciona los elementos de trabajo, y los medios de desarrollar su actividad en beneficio propio y del país. No basta que haya un inmigrante, es necesario que haya capital" (...)* Y será "*un hombre útil si tiene como echar los cimientos de su hogar; si tiene como rasgar el seno de la tierra y sembrar en ella la simiente que ha de darle abundante cosecha, si tiene los medios de movilidad y comunicación necesarios al comercio de la vida, si tiene, por último, los medios de instruir y educar su prole nacida al abierto de su hogar*". Si no se daban esas condiciones, afirmó, pierde conveniencia la afluencia de inmigrantes. Por ello reclamó, para que no hubiera extranjeros lustrando zapatos o vendiendo billetes de lotería, por que serán "*convidados que vienen a sentarse al banquete de los pobres*".

Afirmó, más adelante, que "*en la ciudad de Buenos Aires hay exuberancia de población indigente, que ha venido a nuestras playas atraída por la idea seductora del lucro y se ha encontrado sin dirección y sin rumbo. De aquí su dedicación a esas ocupaciones que relajan la personalidad del hombre, propenden a vaciar la organización social y suministran una enseñanza corruptora de las costumbres. Dirijamos esa inmigración al desierto, ofreciéndoles ventajas halagadoras, que le prometen una empresa lucrativa y habremos hecho de una población vaga y perjudicial una población laboriosa y activa*". De lo contrario, "*se esparce en los centros de población, donde la vida es más fácil, donde no corre el peligro de sucumbir de necesidad, donde abraza una ocupación mezquina, que acaso le permite a fuerz a de economías y de miseria llenar la bolsa de algunos años; (...) esa inmigración así esparcida, aumenta el número de las necesidades, sin aumentar los medios de satisfacerlas; consume sin producir y facultando el equilibrio es claro que la situación se agrava más aún*".

La forma en que el Estado había utilizado la tierra pública, ganada al nativo y entregada a los oficiales de las campañas al desierto como forma de estímulo por sus acciones, y éstos, a su vez, vendieron a acaparadores o hacendados que extendíeron sus superficies de territorio adquirido en la pampa húmeda, las más de las veces a precio vil, dado que la actividad agropecuaria no formaba parte –en la gran mayoría de los casos– de las expectativas de quienes integraban las fuerzas militares, resultó encorsetar el crecimiento. De tal manera, al intensificarse las corrientes inmigratorias, el Estado, careció de territorios para emprender acciones colonizadoras, además de desentenderse de asumir un plan poblacional y económico. La propiedad de esas extensiones ya formaban parte del patrimonio del dominio privado. Esta situación trabó, en gran parte, el acceso del inmigrante a la tierra con vistas de poblar el desierto. Por el contrario, se amontonó en las ciudades, especialmente las portuarias, resultando Buenos Aires y seguida por Rosario, Santa Fe, Bahía Blanca los centros que absorbieron la mayor cantidad de nuevos pobladores.

Asimismo, el alto valor de la tierra, tanto por fines productivos como especulativos, hicieron inviable la posibilidad que los inmigrantes accedieran a ella, mediante la compra-venta. El estallido demográfico de las ciudades señaladas, se comprueba que no fue fruto de una revolución industrial. Si bien el país vivió una desconocida realidad, hasta entonces, de expansión económica, la misma no resultó de una adecuada y eficiente industrialización y reconversión de materias primas, sino, por lo reducido del modelo productivo dominante. La literatura, dio cuenta de innumerables testimonios, tanto narrativos como en obras teatrales de los primeros autores que reflejaron la desigualdad social. La música, en tanto, también delineó su identidad resultante de las transformaciones y modificaciones, que hemos venido señalando. El tango será una nueva manera de ser y entender el mundo: la mestiza.



Fotograma del film nacional "*Así es la vida*". (Colección del autor).

Pasión[55]

LA NORMATIVA SOBRE LA FAMILIA

"¡Vieja..., hay que agrandar la mesa!".

Enrique Muiño,
de la película Así es la vida, 1939.

Las normas que rigieron, sobre derecho de familia, hasta la sanción del Código Civil de 1869, eran las que se habían heredado del régimen colonial, de raíz hispana y monárquica absolutista. Las mismas, a su vez, fueron las que formaron parte de las resoluciones del Concilio de Trento, de 1563. Lo que implicaba la competencia de los tribunales eclesiásticos en todos los temas vinculados con la cuestión. A pesar de la sanción del Código Civil persistió, durante muchísimo tiempo, la concepción familiar cristiana como soporte de la legislación argentina.

La Constitución Nacional, sancionada en 1853, dispuso que el Congreso debía actualizar la legislación vigente, para lo que resultó designado el doctor Dalmacio Vélez Sarsfield con el fin de llevar adelante la codificación en materia civil que comenzó a regir a partir del primer día de 1871. La elección recayó en un hombre de leyes que legisló convalidando el esquema de relaciones familiares surgidas del derecho canónico y que, en buena medida, ya regían. Veamos.

• *Consagró al hombre como jefe indiscutido*, obligándolo a atender las necesidades del hogar con sus propios medios; fijar el domicilio conyugal; la administración de los bienes familiares, incluidos los de la mujer, tanto los que aportó inicialmente como los obtenidos posteriormente.

• *A la mujer se le prohibió* (salvo que fuera autorizada por el marido) a contratar, adquirir o enajenar bienes o contraer obligaciones contra ellos; el de ejercer una profesión o industria; comprar al contado o fiado objetos destinados al consumo familiar; aceptar donaciones, ser albacea, aceptar o repudiar herencias. Si el marido la autorizaba a alguna de estas acciones, eran posible de revocarla en cualquier momento.

• Condenó el adulterio más fuertemente en el caso de la mujer; el hombre sólo incurría en ello en caso de tener manceba, dentro o fuera del hogar.

• Clasificó a los hijos en:

-*Legítimos*, como los nacidos durante el matrimonio, después de 180 días de su consagración y dentro de los 300 de la muerte del padre. La madre no haría prueba si afirmara o negara la paternidad del marido. La legitimidad se probaba por inscripción en los registros parroquiales.

-*Naturales*, eran los nacidos en una pareja no unida en matrimonio y carente de impedimentos legales para poder hacerlo. Uno o ambos progenitores podían reconocerlos. Adquirirían la legitimidad con el casamiento de los padres y la correspondiente inscripción.

---

55. Se la utiliza como base para la composición musical presentado por medio de un solista que alterna con un coro. Los personajes que aparecen en el transcurso de la narración son interpretados por solistas o ensambles a una, dos o tres voces y por el coro.

-*Adulterinos*, *incestuosos* y *sacrílegos*, la norma prohibía indagar sobre la paternidad y carecían de derecho ante los bienes sucesorios de los progenitores.

• El ejercicio de la *patria potestad* quedaba únicamente a cargo del padre, y en caso de muerte recaería en la madre.

• Se conservó el *matrimonio religioso* según el rito de la Iglesia católica. No consideraba el matrimonio civil. En el caso de no practicantes de la fe católica debían casarse según los ritos de la iglesia a la que pertenecieran.

• El matrimonio tomaba *estado de indisolubilidad*. El divorcio quedaba únicamente a cargo de la Iglesia, dentro de sus límites.

• Mejoró la participación de la mujer en el *proceso sucesorio* al establecerse que el cónyugue era el heredero forzoso, junto a descendientes y ascendientes.

• Si bien no fijó *edad mínima para contraer matrimonio* dispuso que, en caso de menores de 22 años, debían contar con la autorización del padre.

Los sectores liberales quedaron desconformes con el contenido normado, ya que no cristalizaba todo el espíritu de libertad que alentaban. Por el contrario, sujetaba a la figura paterna al cónyugue y a los hijos. Los católicos, en cambio, vieron cumplidas muchas de las normas que disponía su interpretación del dogma religioso.

El malestar se mantendría en los años siguientes.

La Argentina, había iniciado un proceso de secularización que, si bien convivía con otras corrientes, tradicionalmente católicas, el ideario liberal logrará hegemonizar la etapa de, prácticamente, los años desde 1880. Esto permitió asentar el modelo de modernización del país alcanzando, en el campo legislativo/social, plasmar transformaciones seculares. La existencia, en buena medida, del que podríamos llamar un partido masón en el aparato del Estado, por fuera de las formas institucionales, permitió implementar nuevas políticas de estado, entendiendo como tales aquellas que señalaron un rumbo, abrazadas por un consenso mayoritario y que los vaivenes de la política pueden moderar, pero no alterar o eliminar el carácter transformador, por el grado de cambio y reconocimiento social alcanzado.

El traspaso al Estado, de actividades que hasta entonces habían estado en poder de la Iglesia, que repercutían profundamente en el modelo de sociedad que se deseaba alcanzar, es a lo que destinaron sus cañones las fuerzas conservadoras. Este avance en la normativa social provocó durísimos debates entre liberales y católicos. Los primeros, tenían, también, por finalidad alcanzar una plataforma de estímulos que atrajera a las oleadas de inmigrantes que, como hemos venido comentando, formaba parte del bagaje determinante del cambio que se buscaba implementar.

La sanción de las leyes N° 1420, de Educación Común –antiguo deseo sarmientino–, de Registro Civil N° 1565 y la N° 2393, de Matrimonio Civil, actuaron radicalmente en los campos de la educación; de los nacimientos, casamientos y defunciones y en el de la consagración de los matrimonios, con su implicancia en la conformación familiar.

Milonga[56]

LAS "*CASAS DE CONFIANZA*"

Escucho una vez más 'Mano a mano', que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas la suma de los actos y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho. "Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer". Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor insistiendo e n la calificación.

"Que el bacán que te acamala
tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas
con cafishios milongueros,
y que digan los muchachos:
"Es una buena mujer".

Julio Cortázar

La asimilación de la identificación del tango, en su musicalidad y en la danza de los primeros tiempos, con los suburbios de Buenos Aires y, particularmente, de los prostíbulos, lo ha convertido, casi, en su acta de nacimiento. Universalizando su imagen. En aquellos locales que Francisco Canaro llamó *casas de confianza*, que existieron en cantidad, amenizados por músicos, muchos de ellos aficionados, permitiendo el baile y la creación coreográfica de novedosas filigranas de los habitués que los frecuentaban. El baile, al ritmo canyengue, pasó a convertirse en un alarde de insinuaciones eróticas, tanto para la atracción como para la reafirmación de las dotes amatorias. Aquellas casas eran una mezcla de salones de juego, cancha de bochas y despacho de bebidas, donde el baile, amenizado por los compases tangueros permitió un acercamiento entre parroquianos y *pupilas*. Naturalmente, también existían los reservados. Como también salones, más refinados, conocidos como la *casa* de quien la tenía a su cargo. No eran solo una *casa de citas*, sino una unidad que devengaba beneficios múltiples a la *madame* que lo regenteaba y a sus protectores. Se estiman en más de cinco mil esas casas, con cerca de treinta mil mujeres que ejercían el oficio. Las mismas eran oriundas, tanto del interior del país como de la inmigración europea. Muchas de ellas habían sido contratadas, o engañadas, con falsas promesas y traídas a Buenos Aires, Rosario, como en numerosas ciudades, hacinadas en la red de prostitución y trata, desde Europa.

Los primeros instrumentistas del tango, auténticos autodidactas, ofrecieron sus acordes a las veladas y actividades de bares, cafetines, corralones, serenatas, *casas de confianza*, que no eran otras que los prostíbulos, donde alternaban las que se las llamaba *pupilas*. Dándole nacimiento a

---

56. Típico de Argentina y Uruguay, se presenta como milonga campera que es su forma originaria y la milonga ciudadana devino como una especie de aquella resultando más ligera.

las originarias páginas tangueras con una dosis de procacidad y doble sentido humorístico-sexual, recurriendo a privilegiar los pasos del baile que destacaran curvas y poses y que remarcaron el rol del hombre en la conducción de la danza y la silueta de la compañera, contorneándose alrededor de la figura varonil. Los títulos, denotan una connotación sexual. *Papita pal' loro*; *Dame la lata* (se refería a la que tenía la meretriz para la recaudación y que debía rendirle al gigoló); *La c... de la l...* (rebautizado con un nombre más presentable: *La cara de la luna*); *El Choclo*; *Echale aceite a la manija*; *Va Celina en punta*; *Tocámelo que me gusta*; *Se te paró el motor*; *Metele fierro hasta el fondo*; *Dejalo morir adentro*; *El movimiento continuo*; *Afeitate el 7 que el 8 es fiesta*; *Viejo encendé el calentador*; *Date vuelta*; *Empujá que se va a abrir*; *Pan dulce*; *Tomame el pulso*; *Mordeme la oreja izquierda*; *Aura que ronca la vieja*; *El fierrazo*; *Tocalo más fuerte*; *Qué polvo con tanto viento*; *Hacele el rulo a la vieja*; *Sacudime la persiana*; *¡Al palo!*; *Dos sin sacar*; son algunos de los títulos de los llamados tangos prostibularios, compuestos en los años finales del siglo XIX.

Buenos Aires se había convertido en una ciudad desde la cual se expandió este comercio a otras ciudades y continentes. La localidad de Avellaneda, cruzando el Riachuelo, en la parte sur de la ciudad capital, se la conocía como la *Chicago argentina*, calificativo que compartía con la ciudad santafesina de Rosario, dado los asentamientos industriales que se iban instalando.

Barrio lindo, barrio obrero,
lindero a la capital
barrio reo y como reo
sos querido mi rival.
Cuna de muchachos guapos,
jardín de dulces pebetas
que van luciendo coquetas
su vestido de percal.

Avellaneda
cuna maleva
viejos recuerdos
de ti me quedan.
Fue en tu barriada
donde yo viera
por vez primera
a la que tanto amé.
Avellaneda
barrio querido
yo te bendigo
con el corazón,
tú me brindaste
en mis pasiones
interminables
noches de amor.

Barrio noble y altanero
que nunca podré olvidar.
porque siempre fue tan reo
y malevo tu arrabal.
Fiesta linda, fiesta obrera,
la que brindan tus mujeres

con su pinta dominguera
cuando vuelven del taller.

Avellaneda.
Juan Bautista Deambroggio 'Bachicha' y Mario Girardi, 1934.

En ella se encontraba amparada todo tipo de actividad ilegal, desde la prostitución, el contrabando y el juego clandestino, mediante bandas de hampones y delincuentes amparados por el gobierno local de Alberto Barceló, alineado al Partido Conservador. Y al de su ladero, Juan Ruggiero, *Ruggerito*, un custodio de prostíbulos que ascendió dado sus aires de matonismo y delincuencia, asumiendo la misión de amparar la prostitución que representantes de las colectividades desarrollaban usufructuando a las jóvenes de sus países.

Un caso que tomó envergadura, fue la de origen ruso y polaco nucleada en la *Sociedad Israelita de Socorros Mutuos Varsovia de Barracas al Sud y Buenos Aires*, que pasó a ser recordada como la *Zwi Migdal*, la organización de trata y prostitución que regenteaba a sus pupilas en numerosos lupanares. La misma, fundó una sinagoga, en la calle Córdoba 3280, en Avellaneda, aún cuando se reunían en la avenida Mitre al 400. Como así, un cementerio, al costado del camposanto local, para enterrar a sus delincuentes y explotadas, ante la marginación de sus paisanos, por considerar sus actividades *impuras* que les imponía la religión, en terrenos adquiridos en 1906.

La triste fama ganada por Avellaneda, en ese entonces, gracias a esas actividades, sumado a la existencia de un corrupto régimen político conservador que lo permitió, pasó a convertirse, como dijimos, en un símbolo de la corrupción. Finalmente, la valerosa denuncia de una de sus pupilas, Raquel Liberman, quien contó con el respaldo del juez Rodríguez Ocampo, junto a embajadas y asociaciones mutualistas israelitas, provocó el fin de la asociación delictiva de origen polaco, como así llevó a la ilegalización de la prostitución en el país, a partir de 1936.

No deja de llamar la atención que, en el nuevo orden que venimos comentando, existiera una actividad que, no por milenaria ni universal, adquiriera envergadura en la sociedad porteña y del interior: Nos referimos a la trata de blancas y el ejercicio de la prostitución. En las ciudades existía un marcado desequilibrio entre la cantidad de varones respecto a las mujeres, lo que favoreció el establecimiento y florecimiento del comercio carnal. Los contingentes inmigratorios habían ido desequilibrando la relación, dominando mayoritariamente la cantidad de hombres, dado que la avanzada inmigratoria la hacían los varones jóvenes. Una vez afincados, traían a esposas e hijos y al resto de la familia. Las jóvenes carencían del manejo del idioma, como de oportunidades de incorporarse a la producción, de acceder a una vivienda y, sin la continencia familiar, permitió disponer que esas jóvenes se alistaran como servicio carnal en garitos, cabarets y prostíbulos.

A estos contingentes se sumaron las mujeres criollas, provenientes de las migraciones internas, ante la ausencia de alternativas que les permitiera incorporarse a labores productivas, por lo que resultaba una tentadora opción para proveerse de ingresos.

Las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires legalizaron la prostitución femenina como un modo de controlar los contagios de enfermedades venéreas y evitar la promiscuidad. El Concejo Deliberante, en 1875, sancionó una ordenanza –que regiría hasta 1936– donde distinguió a la prostitución como un comercio legal que cualquier mujer, a partir de los dieciocho años, con o sin permiso paterno, pudiera realizar. En los objetivos de la norma se fijó que la misma buscaba controlar las *casas de tolerancia* –como solía llamárseles–, a la inspección periódica médica en el dispensario o en el sifilocomio, inaugurados en 1889. Esos gastos en que incurrió el Estado fueron

solventados por la recaudación que pagaban los prostíbulos y las multas que pudieran caer por infracciones de las mujeres que no estuvieran inscriptas en el Registro del Dispensario.

Movimiento de los hospitales de la Capital en el quinquenio 1887/1891 - Año 1887								
Hospitales	Hospitales Existencia al 1° de Enero 1887	Entraron		Salieron		Murieron		Quedan a fines de 1887
		Argentinos	Extranjeros	Argentinos	Extranjeros	Argentinos	Extranjeros	
Rivadavia (mujeres)	158	574	535	400	393	117	54	303
Clínicas	178	403	1017	357	883	36	84	238
San Roque	202	922	2668	789	2318	106	272	307
San Luis (niños)	49	259	109	194	100	57	13	53
Militar	165	451	64	446	72	41	4	117
Italiano	144	36	1514	29	1365	2	126	172
Español	35	17	587	13	470	4	80	7
Francés	60	4	506	1	426	1	69	73
Británico	48	16	703	18	669	3	27	50
Alemán	26	32	516	26	479	–	30	39
Crónicos	102	62	165	37	153	14	31	94
Rawson	–	180	386	96	259	42	53	110
Casa de aislamiento	44	426	522	238	366	195	159	34
Sifilicomio		–	–	–	–	–	–	–
Totales	**1211**	**3382**	**9292**	**2644**	**7953**	**618**	**1002**	**1668**

Fuente: Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, 1891.

La legalización del comercio carnal permitió el ejercicio de dos prácticas. Por un lado, atendió a conglomerados de hombres, trabajadores, solos, por haber emigrado sin sus familias. En el otro, una parte de la población masculina, esencialmente de capas medias y altas compartían la preservación de la virginidad prematrimonial femenina como signo de pureza y entrega, cabiendo para las trabajadoras de los burdeles el de actuar como iniciadoras del acto sexual para los varones, que después contrajeran enlace con las damas con destino de esposas. Además, de los que lo frecuentaban de manera complementaria a sus obligaciones conyugales. En la práctica, se mal veía el trabajo femenino fuera del ámbito familiar, tanto por la ausencia de oportunidades como por la mirada fiscalizadora de la sociedad. Ya que los trabajos que pudieran hacer las mujeres en bares y salones, por caso, eran considerados como formas encubiertas de realización del comercio sexual.

Las letras, volcadas en el tango, han dado lugar a un mundo donde retrató a la mujer que podía asumir comportamientos recriminatorios, donde la esperaba un final decadente y solitaria. O que *su hombre*, ejerciera el perdón redimiéndola, o el desconsuelo ante el abandono. A diferencia de aquellas que quedaban recluidas al hogar, o con ciertos trabajos como la docencia o la indumentaria como modistas o vendedoras que dispusieron de la mirada benevolente de la sociedad. En este caso, el tango, las obviaba, salvo para inmacularlas, como en el caso de la madre, sea cual hubiera sido su historia. El poema tanguero ha reflejado y alertado los riesgos de aquella marginación, fruto del desvío en comportamientos y el recurrir a atajos en los procederes de hombres y mujeres.

Como así, el comportamiento tolerante y sentimental del varón engañado o lejos de poder brindarle a su amada gustos y placeres, desafiante del *qué dirán*, redimiéndola, sin renegar de volver a aceptarla y dar forma al nido familiar. Un *happy end* arrabalero.

Recién a mediados de la década del '30, a consecuencia de la prédica y acción de las fuerzas de origen socialista, la envergadura de las posturas higienistas y –aunque parezca paradójico– los militares golpistas de entonces, permitió alcanzarse un estado de consenso que permitió la sanción de la Ley de Profilaxis Social que declaró ilegal el ejercicio de la prostitución, cerrándose todos los ámbitos donde se ejercía y ordenando el examen prenupcial, obligatorio para los hombres. Las mujeres recién accederán al mismo, a partir de 1965.

En la sociedad existía una doble moral respecto de la mujer y el sexo. Por un lado, la que podríamos llamar la institucional. Donde, por un lado, se sostenía la imagen de la mujer –y por ende de la familia– dentro de comportamientos socialmente aceptados. De probidad, de sacrificio, de cierta *santificación* que adquirió formas de aparente asexualidad. Dado que el sexo era aceptable, socialmente, sólo luego de contraído el matrimonio. Esta postura, que una parte de la sociedad se empeñaba en sostener y aparentar, sólo era posible construyendo, en paralelo, un mundo alternativo y complementario. El lugar de primacía del que gozó el hombre le permitió transitar de un mundo inmune al de avería, promiscuo e hipócrita. La llamada sociedad era tolerante, sin ningún recato de girar la cabeza desentiéndose, y hasta alentando el cumplimiento riguroso de las formalidades en una parte de la vida de sus miembros. En el prostíbulo se alcanzaba, paradójicamente, que todos resultaran iguales frente al sexo.

Yo soy el taita del barrio,
pregúnteselo a cualquiera.
No es esta la vez primera
en que me han de conocer.
Yo vivo por San Cristóbal,
me llaman Don Juan Cabello,
anóteselo en el cuello
y ahí va, y ahí va, así me quieren ver.

El Ciruja (El taita del barrio).
Ernesto Ponzio y Ricardo Podestá, 1910.

¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya,
que quité en lo de Hansen al loco Cepeda?
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?
Se formaba rueda pa' verla bailar...
Cuando por la calle la veo tan vieja
doy vuelta la cara y me pongo a llorar.

Tiempos viejos.
Francisco Canaro y Manuel Romero, 1926.

Las letras de los tangos, de la primera etapa, describen, tanto el divertimento que se alcanzaba en aquellos lugares, como la picaresca de la actividad que se ejerció. Tal como vimos en el

ordenamiento jurídico que imperaba, la ubicación de la mujer, en la organización social era de segundo grado y hasta inexistente. Pero así, como la gran cantidad de hombres recurrieron a las *maison* atendidas por *cocottes* y *madames*, también existía la necesidad de la conformación de la familia. De tal manera que siempre se guardaba de toparse con alguna "*costurerita que dio el mal paso*" y recuperarla, redimiéndola del lupanal y consagrándola al reconocimiento social de formar una familia. De ahí, esa ensoñación que podría terminar en el infortunio y el desengaño, tal como se describe en numerosas letras:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando rne acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.

Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Mi noche triste.
Samuel Castriota - Pascual Contursi, 1916.

Te viniste para abajo como bafi de italiano,
andás piantao de la gente como gato'e corralón.
Tu chamuyo tan alegre, decidor y campechano,
sólo bate fulería de cadáver ilusión.

Y, total, porque la mina te la dio por la azotea
y en el medio de la vía amurado te dejó,
cara a cara con la vida, con tu pobre vida rea,
adonde ella, sin quererlo, poco a poco te llevó.

Vos dejaste los encantos de un bulín donde tenías
una madre viejecita y una hermana que cuidar;
un bulín donde vos eras esperanzas y alegrías,
por seguir a esa malvada que te acaba de amurar...

Olvidaste los deberes por seguir la caravana
que, apenado y afligido, hoy tenés que abandonar...
No llorés... Eso no es de hombre... Con llorar nada se gana...
Vos sos joven y sos bueno... Te podés acomodar...

Todavía estás a tiempo de pegar el batacazo
más debute y provechoso que podés imaginar...
Andá a ver a tu viejita... Dale un beso y un abrazo
y, llorando, preguntale si te quiere perdonar.

Nunca es tarde (Todavía estás a tiempo).
Eduardo Pereyra - Celedonio Flores, 1924.

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en oscuro rincón.
Al mirarle sentí una profunda emoción
porque en su alma un dolor secreto adiviné
y, sentándome cerca, a su lado, le hablé,
y él, entonces, me hizo esta cruel confesión.
Ponga, amigo, atención.

Sabe que es condición de varón el sufrir...
La mujer que yo quería con todo mi corazón
se me ha ido con un hombre que la supo seducir
y, aunque al irse mi alegría tras de ella se llevó,

no quisiera verla nunca... Que en la vida sea feliz
con el hombre que la tiene pa' su bien... o qué sé yo.
Porque todo aquel amor que por ella yo sentí
lo cortó de un solo tajo con el filo'e su traición...

Pero inútil... No puedo, aunque quiera, olvidar el recuerdo de la que fue mi único amor.
Para ella ha de ser como el trébol de olor
que perfuma al que la vida le va a arrancar.
Y, si acaso algún día quisiera volver
a mi lado otra vez, yo la he de perdonar. Si por celos a un hombre se puede matar
se perdona cuando habla muy fuerte el querer a cualquiera mujer.

Sentimiento gaucho.
Francisco Canaro - Juan A.Caruso, 1924.

Hacia mediados de los sesenta, Horacio Ferrer, firmó su obra *La última grela* (1967). Un rotundo fin de ciclo. En un notable poema –que musicalizó Piazzolla, posteriormente– aparecido en su *Romancero canyengue*, describió, la historia vivida y el pálido final de aquellas mujeres que habían poblado la historia del tango. Otra vez, una realidad se impondrá con sus señales, y el poeta las retratará, piadosamente. Susana Rinaldi la presentó en una recordada versión que además grabó. En *La última grela*, cobró entidad poética el cierre de un mundo que había dado registro de marca al tango hasta entonces.

Fueron, hace mucho, las románticas proletarias del amor.
La noche les puso nombres con seducción de insulto;
paicas, locas, milongas, percantas, obreras.
Era frecuente verlas al alba desayunando un
chocolate con churros en la confitería Vesubio de la calle Corrientes.
Salían de trabajar a esa hora del "Chantecler", del "Marabú", del "Tibidabo".

Con un arranque loco de Madame Bovary de Barracas al Sur,
se jugaron la vida en los tangos.
Alguna se enamoró de aquel bandoneonista
y por amor, ganó.
Para otras la derrota fue mucha,
terminaron atendiendo los guardarropas
de damas de esos mismos cabarets.

En cambio, si la relación se había concretado, sin añoranzas, reproches u abandonos por parte de la mujer; o si el hombre había logrado formalizar en matrimonio el ideal dominante de esposa, no había tango. Como ha señalado José Gobello: "*el tango se ha hecho para cantar lo perdido*". Lo que no impidió, también, cierta identificación. Para la mujer, dimensionar el mundo del que había logrado despojarse o al que nunca había incurrido. Quedaba establecida como una frontera de la que se había vuelto, o que nunca se había traspuesto, pero que quedaba establecida como amenaza. El matrimonio y la familia se las consideraba instituciones que debían proteger y fortalecerse para asentar el ideal, pero también para alejar cualquier posibilidad de retorno o de caída.

La *traición de la papusa*, era compartida en el lamento con los amigos, el bar, la *timba*[57] y las carreras, el barrio y la insustituible viejecita. También el hombre, arrastrado en la relación de desamor, hubiera caído en el alcohol y el abandono convirtiendo la caída en una quiebra, donde la reflexión era repasar los pasos de cuando lo rodeaba la felicidad y el cariño de los suyos. En particular, el de la madre. Que actuaba como bálsamo ante tantos desengaños y sentía que, en su regazo, se cobijaba la santidad materna. Estos casos también fueron retratados por el tango.

Barrio tranquilo de mi ayer,
como un triste atardecer,
a tu esquina vuelvo viejo...
Vuelvo más viejo,
la vida me ha cambiado...
en mi cabeza un poco de plata me ha dejado.
Yo fui viajero del dolor
y en mi andar de soñador
comprendí mi mal de vida,
y cada beso lo borré con una copa,
las mujeres siempre son las que matan la ilusión.

Vuelvo vencido a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria,
mis veinte abriles me llevaron lejos...
locuras juveniles, la falta de consejo.
Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño, y al golpear, como un extraño,
me recibe el viejo criado...
Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz
tan sólo me reconoció.

Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto
como diciéndome por qué tardaste tanto...
Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran cariño...
Sólo una madre nos perdona en esta vida,

es la única verdad,
es mentira lo demás.

La casita de mis viejos.
Juan Carlos Cobián - Enrique Cadícamo, 1932.

Yo viví, desorientado,
yo soñé no sé qué mundo,
yo me hundí en el mar profundo
con delirante afán de loca juventud.

57. Juego, lugar para realizarlo.

Me atraían los placeres,
un abismo las mujeres.
Ya sin madre ni deberes
sin amor ni gratitud.

Madre...
Las tristezas me abatían
y lloraba sin tu amor.
Cuando en la noche me hundía
de mi profundo dolor.
Madre...
No hay cariño más sublime
ni más santo para mí;
los desengaños redimen
y a los recuerdos del alma volví.

Yo maté mis ilusiones,
yo amargué mi propia vida,
yo sentí en el alma herida
el dardo del dolor que el vicio me dejó.
Desde entonces penas lloro
y sólo el cariño imploro
de mi madre a quien adoro
y mis desvíos sintió.

Madre.
Francisco Pracánico - Verminio Servetto, 1922.

Hacia 1940, el movimiento de derechos reconocidos a la mujer cobró relevancia. Sintomáticamente, la resonancia de la guerra mundial que se libró en Europa, agitó las estructuras sociales, entre cuyas grietas se encontraba la cuestión de la mujer, permitiéndole, no solamente más lugares en la producción, sino su profesionalización mediante el acceso a carreras terciarias y universitarias. En 1951, la mujer alcanzó, en la Argentina, la igualdad de derechos que le permitió votar en las elecciones de autoridades.

Las letras, reflejaron las mismas temáticas, pero desde la mirada ante una igual, sin descalificarla, con un manto de comprensión y espera, de idílico amor. Persistirá el abandono, concebido como una decisión que la mujer también le era posible tomar, sin por ello ser una traición, ni dejar de lado el dolor a la soledad que provocaba. Dejaron de ser las *perdidas* de ayer, redimidas, integradas en una relación fijada por el hombre compasivo. Homero Manzi, Cátulo Castillo, los hermanos Expósito, José María Contursi y Alfredo Le Pera volcaron al tango letras que describieron relaciones otorgándoles entidad a la decisión de la mujer. Sin destrato, ni descalificación. Con cierta manera de idealización, de altura poética desconocida hasta ahí, dándo cuenta de una distinta valoración. Una época que correspondió a la década de oro del tango, en la cual obtuvieron cabida expresiva todas las vertientes poblacionales, en la cual la mujer fue considerada en planos diferentes.

Acaso te llamaras solamente María...!
No sé si eras el eco de una vieja canción,
pero hace mucho, mucho, fuiste hondamente mía
sobre un paisaje triste, desmayado de amor...

El Otoño te trajo, mojando de agonía,
tu sombrerito pobre y el tapado marrón…
Eras como la calle de la Melancolía,
que llovía…llovía sobre mi corazón..!

María..!
En las sombras de mi pieza
es tu paso el que regresa…

María..!
Y es tu voz, pequeña y triste,
la del día en que dijiste:
"Ya no hay nada entre los dos.."

María..!
La más mía..! La Lejana..!
Si volviera otra mañana
por las calles del adiós..!

Tus ojos eran puertos que guardaban ausentes,
su horizonte de sueños y un silencio de flor…
Pero tus manos buenas, regresaban presentes,
para curar mi fiebre, desteñidas de amor…

Un Otoño te trajo..! Tu nombre era María,
y nunca supe nada de tu rumbo infeliz…
Si eras como el paisaje de la Melancolía,
que llovía…llovía, sobre la calle gris…

María.
Aníbal Troilo - Cátulo Castillo. 1945.

No debí pensar jamás
en lograr tu corazón
y sin embargo te busqué
hasta que un día te encontré
y con mis besos te aturdí
sin importarme que eras buena…
Tu ilusión fue de cristal,
se rompió cuando partí
pues nunca, nunca más volví…
¡Qué amarga fue tu pena!

No te olvides de mí,
de tu Gricel,
me dijiste al besar
el Cristo aquel
y hoy que vivo enloquecido
porque no te olvidé
ni te acuerdas de mí…
¡Gricel! ¡Gricel!

Me faltó después tu voz
y el calor de tu mirar
y como un loco te busqué
pero ya nunca te encontré
y en otros besos me aturdí...
¡Mi vida toda fue un engaño!

¿Qué será, Gricel, de mí?
Se cumplió la ley de Dios
porque sus culpas ya pagó
quien te hizo tanto daño.

Gricel.
Mariano Mores - José María Contursi, 1942.

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo del suburbio su voz perfuma,
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón,
o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra,
Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción
se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena,
sólo sé que al rumor de tus tangos,
Malena, te siento más buena,
más buena que yo.

Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios apretados como el rencor,
tus manos dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón.
Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón,
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.

Malena.
Lucio Demare - Homero Manzi, 1941.

Era más blanda que el agua,
que el agua blanda,
era más fresca que el río,
naranjo en flor.
Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó…

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento…
Perfume de naranjo en flor,
promesas vanas de un amor
que se escaparon con el viento.
Después…¿qué importa el después?
Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado,
eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz.

¿Qué le habrán hecho mis manos?
¿Qué le habrán hecho
para dejarme en el pecho tanto dolor?
Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina
con un pedazo de vida,
naranjo en flor.

Naranjo en flor.
Virgilio y Homero Expósito, 1944.

Esta puerta se abrió para tu paso.
Este piano tembló con tu canción.

Esta mesa, este espejo y estos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
Es tan triste vivir entre recuerdos…
Cansa tanto escuchar ese rumor

de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón.

No habrá ninguna igual, no habrá ninguna,
ninguna con tu piel ni con tu voz.
Tu piel, magnolia que mojó la luna. Tu voz,
murmullo que entibió el amor.
No habrá ninguna igual, todas murieron
en el momento que dijiste adiós.

Cuando quiero alejarme del pasado,
es inútil... me dice el corazón.
Ese piano, esa mesa y esos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
En un álbum azul están los versos
que tu ausencia cubrió de soledad.
Es la triste ceniza del recuerdo
nada más que ceniza, nada más...

Ninguna.
Raúl Fernández Siro - Homero Manzi, 1942.

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡como ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!
Y si es mío el amparo
de tu risa leve que es como un cantar,
ella aquieta mi herida,
¡todo, todo se olvida..!

El día que me quieras
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color.
Al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
me contarán tu amor.
La noche que me quieras
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá...¡que eres mi consuelo..!

Recitado:
El día que me quieras
no habrá más que armonías,
será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodías
y nos darán las fuentes
su canto de cristal.
El día que me quieras
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor,

florecerá la vida,
no existirá el dolor…

La noche que me quieras
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá… ¡que eres mi consuelo!

El día que me quieras.
Carlos Gardel - Alfredo Le Pera, 1934.

El protagonismo, en el que se encontró la mujer, partícipe de un movimiento femenino que logró lo que las *cartistas* de inicios del siglo XX habían luchado por el voto femenino y el acceso a las universidades y al trabajo, sino que, el rol de las mujeres comenzó a disputar la autoimpuesta primacía masculina. La igualdad de oportunidades y la admisión de la presencia femenina no ha dejado ámbito sin integrar se desde entonces, asumiéndose el reconocimiento de capacidades y el derecho a ocupar cualquier lugar, tanto en nuestro país como en buena parte del contexto internacional.

El escenario no sólo se completa, con la incorporación de la mujer en toda su dimensión y posibilidades respecto al hombre, sino que el reconocimiento a la diversidad sexual amerita personas ya dejadas de ser discriminadas por sus elecciones. La búsqueda, de las más plenas integraciones de la condición humana, sin reparar en formas, ponderando la esencia integral de la especie, profundiza un cambio en constante dinámica. El mundo contemporáneo nada tiene de comparable con el pasado, del que estamos partiendo para nuestro trabajo. El paso del tiempo y los cambios, en las costumbres, actúan en una dimensión que cualquier expresión cultural no puede ser indiferente o desconocida.

El tango, también navega en esas aguas, poniendo a prueba su capacidad de adaptación a las épocas, conservando su esencia de interpretar al individuo en sus sensibilidades esenciales –en el sentido más abarcativo del término– y su problemática contemporánea, así como en el pasado expresó las alegrías y desazones de la existencia humana, en esta región del mundo, en un momento determinado de su devenir histórico.

Ballet[58]

El baile

El baile tuvo el persistente enlace dormilón de la habanera, un cruce de piernas que le venían de la milonga, un relampagueante vértigo heredado del fandango, un redoble de tacones que era eco fiel del candombe a golpes de tambor afro. Sedimentos de instinto e intuición se precipitaron a las extremidades de la pareja corralera, para invertir la gráfica nómina de los cortes danzantes: sentada, ocho, quebrada, media luna, corrida.

Francisco García Jiménez

La música, es la que le ha dado su significación al tango. Dentro de ella, la marcación y sonoridad distintiva, con la aparición del bandoneón. Su escucha, lo hizo fácilmente distinguible. La ligazón con el baile, en un proceso de mutuas influencias, lo ha elevado a alturas mayores, integrando la música con la participación popular, masiva, de bailarines sin importar edades, habilidades, condiciones sociales o nacionalidades. Estableciendo una simbiosis de ambas expresiones: la música y la danza. La música del tango ha sido la forma interpretativa, ante el mundo, del lugar donde se originó. El baile, configura una recreación de esa musicalidad. El tango, con el baile, logró su masividad y democratización plena, abierto a todas las modalidades. El baile le ha dado el espaldarazo de su aceptación masiva, popular. Convirtiendo a la música del tango en algo más que la ejecución de tres, cuatro o seis músicos, pasando a serlo de cientos, miles de bailarines, que también lo *interpretan*.

En esa acción es donde se amalgama, en plenitud, la esencia constitutiva del tango. El baile del tango es una manera de revivir, por las peculiares maneras de su contorneo, los sones y pasos de sus orígenes, en los patios de las casas, las veredas o los salones. Donde el racimo de hombre-mujer lo convierte en una danza única en el mundo, que mantiene a los cuerpos casi fusionados en dar vida de un encuentro vital, ocasional e improvisado. Único e irrepetible. Tanto por la amalgama de una pareja que convierte en danza, su expresividad tanguera. Aún cuando la misión del hombre guiará la danza. De ahí que resulta imposible, sin caer en la desnaturalización, despojar al baile del tango de las formas *cayengues*, arrabaleras, de su seducción y atractivo. Donde cualquier bailarín se convierte en dueño legítimo de su propia coreografía, como parte integrada a un todo, sin dogmas, preservando la esencia. De ahí su vigencia. De ahí su renacer, como ave fénix, a partir de los '90.

El tango, durante muchas décadas, resultó, además, la *Vía Appia*[59] por la que transitaron mujeres y hombres, de los diferentes estratos sociales y culturales, como medio de acercamiento y cortejo de la especie. Más allá de la elección de estilos orquestales, temas, cantores, espacios, fue la razón, mediante su música, se edificara parte de nuestra conformación social.

---

58. Representación de pantomimas y danzas sobre una composición orquestal; desde el siglo XVI, se la representa, tanto en versiones propias como integrando otras estructuras musicales como la ópera.
59. Importante avenida en la antigua Roma.

La posterior incorporación de las letras, con la llegada de letristas y poetas completó la estructura tanguera. Música-danza-poema/canto. Los orígenes de la música en la lejana Grecia, fueron, precisamente, concebidos en la conjunción de esas tres expresiones. Un coro, músicos instrumentales y actores y bailarines que dieron forma a la narrativa musical. No sólo será una música distintiva, diferente y propia, sino que la misma volcará, en idioma musical, lo que la danza recreará en sus figuras escenográficas y que las letras –y los cantantes de las mismas– traducirán, en versos e interpretaciones emblemáticas, la vida en este lugar del mundo.

Hasta las décadas del 40/50, esa tríada expresiva transitó en el conjunto de la sociedad argentina, y porteña muy especialmente, alcanzando hitos de popularidad y masividad desconocidos hasta entonces. Donde todas las instancias del público participaron en cualquiera de ellas: como músico, como cantor o como bailarín. Por entonces, se alcanzó la cumbre, que venía pujando desde medio siglo antes. Posteriormente, esas tres formas de expresión siguieron rumbos diferentes, en paralelo con insuficientes puentes, arribando a otras formas melódicas y estableciendo una nueva estética.

Sin embargo, el baile del tango recobró su plena vigencia, tanto en las generaciones mayores como de los jóvenes que lo practican de manera numerosa, resultando uno de los productos más expansivos internacionalmente, danzando al compás de La mariposa de Pugliese, *La cumparsita* de D'Arienzo, *Vida mía* de Fresedo, *A la gran muñeca* de Di Sarli, *Danzarín* de Troilo, para mencionar algunos casos.

Además, de revivir mediante grabaciones en las milongas, reestableciendose una práctica habitual de los años dorados que eran las actuaciones de típicas en vivo. Actualmente, son varias las orquestas que han recuperado repertorios y presentan obras nuevas como *La Juan D'Árienzo*, *Color Tango*, *Típica Pichuco*, *La Villa Urquiza*, *La Tanturi*, *Orquesta Victoria*, entre otras.

Lied[60]

EL CANTO

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.

José Hernández

Las escasas letras de los tangos iniciales resultaron breves relatos, teñidos de doble sentido y socarronería. Ajustados a las circunstancias y con textos que se alteraron, en la transmisión oral, provenientes de las improvisadas milongas orilleras y camperas. Dominantemente, referenciaron los ámbitos donde se desplegó: prostíbulos y otros espacios de las barriadas humildes y marginales, dotadas de ironía y mordacidad. Posteriormente, adquirió un carácter más elaborado y despojado de las alternativas inmediatas que transcurrían donde se lo interpretaba, tanto en su faz musical, como en la elaboración de las letras. Ello ocurrió, en tanto comenzó a arroparse de nuevos ámbitos.

Centró, dominantemente, su temática en las vivencias y personajes con el que convivían miles de habitantes, de donde extrajo los argumentos. En la medida que tomó textura de relato, volcó, entre otros aspectos, una ética y moral, no únicamente reivindicando valores, sino advirtiendo de la pérdida o el abandono de los mismos, utilizando el lenguaje más llano que favoreciera el acercamiento e identificación con el mensaje. Los modos y comportamientos que interpeló y embistió, fueron los que consideraron que acechaban o padecían. En el tango, recaló un orden moral y ético de las capas humildes, provenientes de las zonas rurales como urbanas. La reivindicación o crítica a valores, comportamientos y estilos de vida, fue poetizado como vara categorizadora, surgidos de las interacciones sociales. No sólo el mensaje, que establecía la letra, sino, además, la interpretación, le otorgó caladura dramática y trascendente. Letra e interpretación, más la versión instrumental, lograron una simbiosis plena en el reconocimiento del público. No valió sólo lo que se decía, sino cómo se lo decía. Las letras de tango actuaron como una especie de compendio –nunca anunciado ni asumido como tal, pero de equivalentes resultados– de la idiosincrasia urbana, inmigratoria, absorbiendo sentires gauchescos devenidos en milongueros.

Coincidimos en asignar a *Mi noche triste*, con la letra que le incorporó al hasta entonces tango instrumental *Lita*, el poeta Pascual Contursi, en 1917, que había sido compuesto por Samuel Castriota, como la obra que pasó a constituirse en el punto de arranque del tango canción, mediante el cual la poesía se integró al tango, narrando una historia musicalizada.

60. Canción lírica breve cuya letra es un poema que se le ha puesto música y escrita para voz solista y acompañamiento, generalmente de piano.

Contursi reiteró ese mecanismo utilizado, agregándole letras, además, a *Champagne tango*, de Manuel Aróstegui, y a *El flete*, de Vicente Greco. La poética que acompañó a aquellas versiones musicales dejaron de ser letras picarescas y zumbonas, para convertirse en relatos de una historia, que, en tres minutos, presentaba y recreaba un cuadro identificable por todos.

El alejarse del hogar, la amistad, la pareja, la palabra empeñada, los *viejos* y, en particular, la madre, fueron demarcaciones valorativas. En tanto, las ambiciones desmedidas lindantes en la codicia, la deslealtad, el abandono, la decadencia fruto de la vida arrumbada, las farras y trasnochadas desmedidas, la vida de bohemia gambeteándole a la del esfuerzo, el desenfreno, el alardeo de compadritos y taitas fueron presentados, en general, como de desmérito. Parte de los costos de elegir un atajo que, a la larga, resultaba perjudicial para quien los transitare, de ahí el alerta.

El tango, asentó su mirada poética sobre la sociedad, previniendo y reprochando comportamientos que afectasen los valores que consideraba troncales, no de manera condenatoria. Ni desde la altura de un púlpito, sino desde el dolor de la mala experiencia.

Por ella me hice bueno, honrado y buen marido
Y en hombre de trabajo, mi vida convertí.
Al cabo de algún tiempo de unir nuestro destino
Nacía un varoncito, orgullo de mi hogar;
Y era mi dicha tanta al ver claro mi camino,
Ser padres de familia, honrado y trabajar. Pero una noche de Reyes,
Cuando a mi hogar regresaba,
Comprobé que me engañaba
Con el amigo más fiel.

Noche de Reyes.
Pedro Maffia - Jorge Curi, 1926.

Recurrió al recurso de enunciar lo malo, en contraposición, llegando hasta el consejo. De manera intimista, recurriendo a la integración de a quienes era dirigido. En diálogo con otro, como interlocutor:

Tomo y obligo, mándese un trago;
de las mujeres mejor no hay que hablar,
todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocicar,
fuerza, canejo, sufra y no llore
que un hombre macho no debe llorar.

Tomo y obligo.
Carlos Gardel - Manuel Romero, 1931.

Los investigadores y estudiosos han analizado intensamente la fuerte resignificación que adquirió la vocalización del tango, muy especialmente a partir de Carlos Gardel, que estableció y desarrolló todas las facetas del cantor de tango. Tantas, que continúan siendo emblemáticas hasta el presente. En la figura de Gardel coincidieron deseos e ilusiones, desventuras y realizaciones. Gardel expresó la plena realización del ideal del argentino-porteño. Hijo natural de la inmigración, que conoció la pobreza, justo, soñador, *entrador*, fiel y leal amigo, buen hijo, elegante, seductor, enamoradizo, que alcanzó la fama y la fortuna con las premisas populares de *no haberse agrandado, sin olvidar*

sus orígenes. Fundador de un decir en el que todos se identificaron. A su vez, capaz de transitar sin alardes ni desplantes, desde usos y costumbres enraizados en el alma del pueblo hasta de disponer de la distinción de saber relacionarse en los salones más exclusivos y aristocráticos. Triunfador en la Meca del cine, un latino que no renegó de su idioma ni su música, sino que la instaló en la arrolladora maquinaria del cine hollywoodense de los '30. Cantor inigualable, fundador de un estilo imbatible, galán al grado de lo que hoy se llama un *sex symbol*. Poseedor de un atributo indescifrable, propio de aquellos que parecieran haber sido tocados por la varita de la inmortalidad, atravesado por una muerte trágica que el destino le deparó –y hasta la extinción de su cuerpo– en el momento de mayor éxito y reconocimiento. Probablemente, tales atributos y situaciones resulten las necesarias para acceder a la perennidad del Olimpo.

Los tangos, que gozaron de un enorme predicamento popular, tanto por las melodías como por la identificación que generaban esos poemas musicalizados, actuaron tanto relatando historias como signando comportamientos humanos y situaciones sociales. Reflexionando y estableciendo rangos de comportamientos que semejaban cierto paradigma. No sólo para el porteño, sino para la especie, ante lo que estimaban la debacle del mundo. Notables poetas que fundaron un camino donde compartieron autorías en composiciones que recorren las situaciones más diversas. Mencionar a Alfredo Lepera, Homero Manzi, Homero Espósito, Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, Celedonio Flores, Cátulo Castillo, no es desestimar a los restantes autores. Todo lo contrario. La poética del tango constituye un corpus riquísimo de la estructuración del hombre porteño, de su ideario y sus añoranzas, vivencias y esperanzas. La riqueza que adquiere lo convierte en un nutridísimo árbol con numerosas ramas que expanden su influencia. Sin embargo, queremos dejar clara una característica esencial. Que ha sido la estupenda coexistencia de melodías sorprendentes y maravillosas, casi exquisitas, con poesías perfectamente insertadas. Por momentos, hasta la melodía pareciera cantar su letra. Amigo lector, repase las que le surgen de la memoria y compruébelo. *Vida mía*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Malena*, *Nostalgias*, *La casita de mis viejos*, *Cuesta abajo*, *Los mareados*, son sólo algunas diademas de la corona brillante del tango.

Motete[61]

Los primeros tiempos

Llevaba sombrero gris claro, con cinta y ribete negros, requintado sobre la frente, y vestía traje de cuadritos blancos y negros trencillados; y el pantalón con ancha franja negra y en la botamanga tres botoncitos de nácar; chaleco de fantasía, fileteado; y corbata plastrón decorada con un vistoso alfiler. Era buen mozo y atrayente; tenía pestañas largas y cejas tupidas, una hermosa dentadura, cutis color trigueño y ojos grandes y negros.

Francisco Canaro.
(sobre Eduardo Arolas).

Aquellos habitantes asumieron una exigencia de las sociedades modernas, el de poder encontrar cabida, en parte a empujones, de un lugar bajo el sol, en el marco de la sociedad que se estructuraba. Cuando la movilidad social ascendente era un albur. Estuvieron los que se resistieron desde un individualismo anárquico, lumpenizándose. Afincados en los arrabales, ofertando sus favores a los políticos y referentes que dispusieran de ellos como una fuerza de choque y de punteros, ante disputas del control territorial. En un entramado de comités y parroquias, en las cuales habían sido divididas las jurisdicciones electorales, que surgieron en la gran aldea con aspiraciones de dejar de serlo.

La creciente complejidad y diversidad de intereses del nuevo escenario generó la necesidad de gestionarlos, más allá de lo personal, conformando corrientes de opinión devenidos en partidos políticos. Fuera de los clubes sociales patricios y de los salones de las clases altas. Los punteros y malevos, desplazados del campo y arribados a las ciudades, gozaron de ciertos *privilegios* que les permitió usufructuar garitos y prostíbulos como actividades rentables, delegadas de parte de los doctores. El esquema social fue un factor más que favoreció la aparición de *fiolos* (proxenetas), *compadritos*, prostitutas, *malevos*, y otras especies de reciente arribo al nuevo ordenamiento. Como aquellos que se dieron maña para darle cierta sonoridad a esos tiempos nuevos. La gran mayoría autodidactas, que compartieron alguna otra actividad con el amenizar encuentros y veladas. Musiqueros, herederos de payadores, de los tangos camperos, sin tener plena cabida en las tareas que el crecimiento capitalista impuso, contaron con un *oído* capaz de mixturar partes de incontables melodías y ritmos, recurriendo a variados instrumentos, favorecidos por la apertura de los puertos que les aproximó nuevas sonoridades, permitiéndoles delinear las configuraciones del que alumbrará el tango.

Lo de la *gringa* Adela, la *vieja* Eustaquia, la *china* Joaquina, la *parda* Adelina o las famosas casas de *Mamita* (Concepción Amaya) de Lavalle 2177, la *vasca* María en Carlos Calvo 2721 y lo de *Laura* en Paraguay y Pueyrredón fueron, en parte, por donde se repartieron las preferencias de parranda y placer de buena parte de aquella sociedad que abandonaba sus decorados pueblerinos. Además de los habitués y las pupilas que daban servicio, realzaron las veladas danzantes músicos de la talla

61. Composición musical breve, generalmente de carácter religioso, cantada a varias voces con o sin acompañamiento musical.

del *negro* Mendizábal, Manuel Campoamor, Enrique Saborido, el *Johnny* Aragón, el *pibe* Ponzio y otros ejecutantes de los primeros tiempos del tango. Esto sin dejar de mencionar de otros espacios que contaron con gran atracción popular, frecuentados por una clientela de *medio pelo*, como el *Lago di Como*, *Peracca*, *Patria e Lavoro*, *Hansen* y el *Prado Español*, en Junín y Quintana, donde se marcaba la pista mediante sogas sujetadas a los árboles.

Amenizaban esas veladas diferentes formaciones musicales sostenidas en guitarra, flauta y violín. La flauta, brindó un carácter bullanguero al tango, en la medida que fue siendo reemplazada, adquirió dones más severos, cadenciosos, de sonoridad quejumbrosa. Ese traspaso fue el que el bandoneón ocupó. Sierra recordó a José Santa Cruz, el *brasilero* Bartolo, el *inglés* Tomás Moore quienes habrían sido los posibles precursores en la ejecución del *fuelle*. En tal sentido, le correspondió inaugurar la nómina de los primeros y destacados ejecutantes del bandoneón a El *pardo* Sebastián. Fue cochero de la línea de tranvías a caballo de la *Compañía Buenos Aires a Belgrano*. Se llamó Sebastián Ramos Mejía, así lo recordaba Enrique Cadícamo, que a inicios del 1900, actuó ejecutando el bandoneón en un bodegón de Scalabrini Ortíz y Santa Fe. Tuvo muchísimos discípulos entre los cuales se contaron Mazuchelli, Zambrano, el *negro* Romero y hasta Antonio Chiappe.

Las orquestas no se diferenciaban, en cuanto a estilos y modalidades interpretativas, dado que el panorama era de bastante uniformidad, en buena medida por el rudimento musical de los primeros tangos, como por las limitaciones técnicas. El matrimonio conocido como *Los Gobbi*, padres de Alfredo, crearon composiciones humorísticas como *Tocá fierro*, *Muy del aeroplano*, *El sanducero*, *Bajale la mano al negro*. Recién en 1917, Pascual Contursi le incorporó versos al tango *Mi noche triste*, de Samuel Castriota. A su vez, Carlos Gardel inauguró la manera interpretativa del tango canción. Se ha dicho que, desde entonces, el tango se trasladó de las primeras manos que lo ejecutaban y los pies para bailarlo, a la voz, para interpretarlo.

Para entonces, citamos a Sierra, "*comenzaba a vislumbrarse el cambio más trascendente y radical de todo el proceso de transformación musical del tango. Aquella división rítmica originaria de `dos por cuatro´, acentuando la marcación en el primer tiempo, que le diera fisonomía propia al tango primitivo, de acelerada y compleja coreografía, se iba convirtiendo en el actual `cuatro por ocho´. El tango adoptó un carácter temperamentalmente más apagado y menos movido, por influjo del bandoneón, predisponiéndose además para el advenimiento de la letra argumentada que habría de llegar posteriormente*".

La existencia de esa parte de la sociedad marginal, libertina, casi promiscua, casi delictiva, gozaba con la anuencia tácita de sectores de las clases medias y altas. Regenteaban bailes, reñideros, mesas de juego y prostíbulos. Conformaba una existencia real nutrida por sectores desplazados que, hemos mencionado más arriba, proveía de placeres, entretenimiento, juego y diversión a las expresiones de la burguesía en ascenso.

La tremenda riqueza musical que alcanzó el tango, como expresión del alma porteña, lo convirtió, a pesar de los incontables y furibundos ataques que ha padecido (y suele padecer), en la expresión de Buenos Aires. Ese origen, como una cuna, le ha dado una identidad que musicalmente resultó inconfundible, de naturaleza popular, reconocido universalmente, y del que siempre renace, conservando sus esencias y renovando sus formas.

Fado[62]

El relato del tango

Recuerdo a Juan Carlos Cobián. Con él nos compenetramos mucho siempre. Mis pocos conocimientos de piano me permitían retener la melodía que él creaba para que yo elaborase la letra. De ese modo se simplificaba mi tarea. Casi siempre he trabajado de ese modo con los músicos que he colaborado. Con Cobián vivimos mucho tiempo juntos, en Nueva York, en Brasil; esa continua convivencia nos hermanó en el trabajo y en la vida, identificándonos. Con respecto a 'La casita de mis viejos', puedo decir que he sido un poco ese personaje que protagoniza el tango, un poco el hijo pródigo que regresa al hogar, situación que también tocaba a Cobián, que estuvo cerca de veinte años sin volver a Bahía Blanca, donde residían sus padres y familiares. La añoranza del hogar después de tantos años de viajes por el mundo, los lugares de mi barrio de Flores, donde viví siempre, fueron los impulsos que me llevaron a la creación de este tango, compartido plenamente, como ya he dicho con el músico, que era en este caso un amigo, un hermano.

Noemí Ulla.
Entrevista a Enrique Cadícamo, en 1962.

La inmigración, para la Argentina, significó el fenómeno transformador más trascendente en su historia. Todas las corrientes inmigratorias que se afincaron, transitoria o definitivamente en el país, aportaron, de manera activa a establecer una identidad común entre los que la habitaban y los que llegaron.

Mi noche triste, inauguró el tango canción en 1917. Cerrando la época del prototango y del tango inicial, con sus connotaciones casi marginales, e instalando un orden narrativo entre un aspecto de la realidad social de entonces y el tango, como vía artística. *Un retazo de vida*, al decir de los *veristas*. Los nómades que recibió el puerto, lentamente, se convirtieron en sedentarios. *Hacer la América* dio paso a vivirla, cantarle, darle retoños a la nueva tierra.

Al menos tres vitales columnas éticas y morales aportaron los inmigrantes. El hábito del trabajo, el ahorro y el amor a la familia. Sobre ellas se edificó la sociedad trabajadora argentina, post colonial, tanto de extranjeros como nativos. Las capas medias y bajas anclaron, en ellas, sus existencias y resultó el eslabón que transmitieron a sus familias y descendientes. Las letras de tango, como lo que aportó el sainete y el cine, encontraron su eco, superada la etapa prostibularia. Además de propuestas estéticas y musicales, manifestaron un relato moral que, a los sectores populares, los identificó, tanto en sus expresiones, como de enjuiciamiento a ciertos comportamientos, de tolerancia y asunción de otros, de ratificación de valores que conformaron un imaginario colectivo que los diferenció de los sectores más acomodados. El tango nació y conformó la expresión cultural auténticamente popular, nacional, urbana, cosmopolita, a partir de las capas humildes y trabajadoras.

---

62. Expresión de la música portuguesa, cantado por una persona acompañada de guitarra y guitarra portuguesa. Suele reflejar que reflejan la nostalgia como relatos de vida de los barrios humildes.

Numerosas letras de tango traslucen el ideal del trabajo como componente esencial de la dignidad humana, tanto de manera frontal como en contraposición, en la descripción de enjuiciamientos, de actitudes y comportamientos opuestos. Es el signo de la vida honesta, sin atajos ni concesiones. Asimismo, los desencantos de vidas arrumbadas reflexionan, autocríticamente, de haberse rendido sin luchar. El alerta a caer en los riesgos y cantos de sirena de seducción y peligro, convierten al juego, el alcohol o la ambición desmedida, buscando el ascenso social a cualquier costo, en el blanco de muchos de sus temas y mensaje a sus públicos, utilizando tanto la primera como la tercera persona del singular para darle cuerpo protagónico. Solo el esfuerzo personal, mediante el trabajo, será la vía que propondrá.

Yo la he visto cuando mozo ir tejiendo fantasías
con sus sueños de alto vuelo y sus noches de champán.
¡Pobrecita! quien pensara los finales de sus días
y en la trágica limosna vergonzante que hoy le dan.
Me alejé, Vieja Recova, de su lado, ¡te imaginas,
de la amiga de otros tiempos, qué dolor llegué a sentir!
Lo que ayer fuera grandeza hoy mostraba sólo ruinas,
y unas lágrimas porfiadas no las pude desmentir.

Vieja Recova.
Rodolfo Sciammarella y Enrique Cadícamo, 1930.



Obra que recopiló historias, relatos y reportajes de exponentes de los orígenes del tango, de parte de los hermanos Bates. Portada de "*La historia del tango*", en su primera edición de 1936. (Colección del autor).

Balada[63]

La Guardia Vieja

Guardia Vieja y Guardia Nueva no son dos conceptos antinómicos que denotan, claro está, algunas diferencias genéricas de gustos, tendencias y sensibilidades. Pero es necesario convenir en que, si bien las concepciones más evolucionadas en materia de técnica musical no se corresponden al período de la Guardia Vieja, en cambio pertenecen a éste obras y personalidades artísticas de permanente vigencia en la admiración y en el afecto de quienes apoyamos las corrientes renovadoras. (...) El tango tuvo y tiene vigencia en todas las épocas. Entendemos que admirar la obra de Salgán o de Piazzolla no implica negar a Bardi o a Arolas.

Luis A. Sierra

Los estratos inferiores de la sociedad, en una escala de naturaleza diferente, pero partícipe del mismo proceso que se produjo en las capas medias y altas, delinearon personajes al calor de las realidades sociales que los circundaban.

Los íconos de la leyenda tanguera cobraron vida en referentes del nuevo orden social que vivió el país, muy especialmente en sus ciudades puertos. Uno de ellos fueron los *compadritos* que, fruto de las dificultades de lograr insertarse en el cuerpo productivo del país, dadas las asimetrías y el proceso de readaptación de su matríz productiva, de sus intersticios surgió esa figura, trabajadora pero impedida de alcanzar inserción laboral. Conocido como un diminutivo del *compadre*, por deformación del personaje mayor. Aspiró a la vida del rufián, vestirse bien, lograr ser mantenido por queridas, andar desarmado, frecuentar los bares en tenidas de naipes, en las proximidades de los prostíbulos, donde lo contaron como un habitué.

En cambio, la figura mayor, el *compadre* o *rufián*, también personaje de los prostíbulos, en custodia de su negocio de proxeneta, cuidaba el plantel de *pupilas*, dentro de las cuales podía designar, como forma de capataza, a alguna *madame* por entonces retirada de las peripecias de alcoba, para que actuara como el *ojo del amo*. Aún así, nunca podrá desentenderse de los vaivenes del negocio. El mismo le demandaba disponer de una oferta renovada, eficiente y seductora que afianzara la clientela. Debiendo esmerarse en proteger, ante las disputas del mercado, que pudieran ejercerle el robo de pupilas, de parte de otro rufián, o el abandono de la práctica en aras de algún enamoramiento de alguna chica ante el solvente pasar de algún cliente. Aquella que manifestaba su lealtad al compadre podrá dejar la habitación y merodear por las calles en busca de clientela, que le permita ampliar los beneficios del negocio carnal al *patrón*, con más ingresos y realizando proselitismo de la actividad consiguiéndole nuevas pupilas. Serán las conocidas como *taqueras*, por caminar la calle con sus tacos. El vivir en los límites de la sociedad, y del delito, le impondrá, al rufián, mantener buenas relaciones con la policía, en tanto actuaba como guardaespaldas y puntero, por circunscripciones barriales, de caudillos y dirigentes políticos.

63. Originaria de Italia donde formaba parte de reuniones sociales donde se cantaba y bailaba. Actualmente se la reconoce como una canción melódica que adquiere diferentes significaciones, según los lugares donde se la interprete.

En *El tango en su época de música prohibida*, José Sebastián Tallon, realizó una descripción del *compadrito, fioca* o *canfinflero*: *"Melena cuadrada y galera negra, gris o color pulga, requintada hacia la oreja. Cuello bajo, abierto, volcado, corbata plastrón con perla o con brillantes. La pechera y los puños postizos y almidonados, con un cuadriculado rosa o celeste, sobre un fondo cremita. En los puños rumorosos los gemelos de oro con iniciales. El saco –más bien corto– negro o azul, o gris, o de gustos escoceses, cruzado y de hombros altos. Las solapas anchas y cerradas sobre el plastrón, con vistas de raso (si el saco era negro) o ribeteadas con trencilla de seda. Los sacos de color llevaban delante seis botones de nácar, y entre los dos tajos cortos de los costados de atrás –sacos culeros se los llamaba– tres botones de nácar por lado. El chaleco también era cerrado y podía ser de piqué blanco o de grueso raso de fantasía. De los bolsillos del pecho caía una pesada cadena de oro que se anudaba en el primer ojal, bajando entonces el colgante, de cuyo extremo pendía un medallón de oro esterlina. El pantalón bombilla a la francesa, liso o cuadriculado, con un vivo o cordón de raso a lo largo y de cintura muy alta, y ajustado sobre el empeine del botín o de la bota, con tres botones de nácar en la botamanga. El botín o la bota eran cabritilla reluciente. El taco alto, llamado 'taco pera', terminaba en una punta del tamaño de una moneda de veinte centavos. Las botas, de finas y de blandas que eran se podían doblar y meter en el bolsillo. Y, en fin, además de tanto enjailarse a la moda ('jailaife' se le decía al bien vestido y lo derivaban del jai laif, pronunciación inglesa de 'high life', que significaba 'alta vida')"*.

Esos compadritos pudieron llegar al extremo del exhibicionismo, colocándose los anillos sobre los guantes y alzarse un ponchito de vicuña en los hombros. En verdad, pretendieron emular la moda de los *señoritos* de las clases medias y altas, trajeándose con un narcisismo exagerado, intencionadamente sensual. El contoneo criollo de caminar, emulado en el baile canyengue, tuvo su origen en los tacos altos, lo convirtieron medio *tilingo*, de pasos quebrados, disputando el equilibrio. Dándole a la coreografía del tango un estilo propio de exageraciones eróticas.

Primeros músicos y conjuntos

El músico de la primera etapa de la historia del tango fue alguien que se ganó la vida con su trabajo. De manera dominante, no contó con formación musical. Fue autodidacta. Amó al tango por ser la música que simbolizó su propia condición. La gran mayoría desconocía cómo escribir y leer música, lo que los obligó a recaer en profesionales que conocían técnicas de composición, para darle cuerpo a su intuitiva musicalidad.

Una figura que, en buena medida, actuó de puente entre la inspiración y la evocación pampeana con el creciente cosmopolitismo que atravesó la vieja aldea, en su tránsito a ser una ciudad moderna, fueron los payadores. Mantuvo su presencia entre la campaña y las ciudades. El tango reflejó ese tránsito en diferentes obras, siendo *Abrazo fraternal*, tango compuesto por Arturo Penón y Juan Víctor Demarco, una muestra al afirmar:

En una briosa guitarra
Montó una zamba salteña,
Y galopó a Buenos Aires
Tras de las luces porteñas.
El tango le abrió sus brazos
En fraternal bienvenida,
Zamba y tango, tango y zamba
Sal de mi tierra querida.

Precisamente, aquellos payadores como Gabino Ezeiza, José Bettinoti, recurrieron a la rima espontánea que le demandaba su participación en rondas donde sobresalía lo picaresco, además de las situaciones que atravesaban esos auditorios de trabajadores, inmigrantes y desclasados. El vals compuesto por Bettinoti, *Pobre mi madre querida*, dio lugar a una clave estética que, más tarde, se desarrolló ampliamente en enaltecer figuras *intocables*. La mezcla, en oposición, de tonos zumbones, humorísticos, de doble sentido sexual, fue el aporte de esos cantos en la nueva clave: esa sonoridad que buscaba despuntar de sus parientes la habanera, el candombe, el tango andaluz y la misma milonga campera. Las murgas y comparsas mantuvieron, distintivamente dentro de su estilo, durante largos años, temas donde satirizaban, desde personajes o situaciones políticas, hasta hechos cotidianos de la sociedad, tamizados por una mirada crítica y humorística, como los cantos generales de la formación donde el cantor se formulaba y era respondido por el coro, generando la adhesión de los espectadores.

La obra de Ángel Villoldo (1861–1919), ocupó un lugar destacado, como figura de aquellos primeros tiempos del tango que, además coincidió con el último tercio del siglo diecinueve. Trabajó como tipógrafo en el diario *La Nación*, con lo que no es descabellado imaginar que se haya cruzado, en alguna oportunidad, con el dueño del matutino, Bartolomé Mitre. Cuando el viejo general se dispusiera a corregir alguna *prueba de galera*, nombre con el que se conoció la corrección de originales de la primera tirada en papel de los caracteres de plomo, antes de la impresión general. Escritor de obras de teatro como *El mayordomo y Los nocheros*. Tuvo fama de payador resultando, además, compositor, coplista y cantor. Fue, también, resero en los mataderos, *clown* en el circo *Rafetto* y cantor en bares como el *Sandrín* (en Corrales Viejo); *La Banderita*; café *La luna* (Uspallata y Montes de Oca); glorietas, almacenes, despachos de bebidas y cafés de Constitución, San Telmo, Barracas y La Boca. Oscar del Priore señaló que la ciudad lo fue conociendo como el que divertía con estas cuartetas:

Queriendo sacar la grande
Juanita compró un billete
Con terminación en ocho
Y le salió por el siete.

Al reverendo Jaifío
Lo encontraron anteanoche
En la plaza de Lavalle
Con una negra en un coche.

Antiyer a cinco niñas
Les hice las confesiones
Y después de confesadas
Me besaron los… cordones.

O aquel otro tango, *El cochero de Tranway*, de 1900, probablemente fruto de su amistad con los cocheros que frecuentaba lo inspiró:

Soy cochero del Tranvía
Del tranvía Anglo-Argentino
Compañía popular.

Las mucamas me conocen
Cuando toco el cornetín
Pues les toco… la verbena
Con floreo y retintín.

En su producción se encuentran letras humorísticas (*Las viejas solteronas*, *Desgracias de un marido*), como una recurrencia a la evocación del rol de la campaña, por caso en *Brisas camperas*:

¡Qué hermoso es de madrugada
Oír, al nacer la aurora,
Trinar el ave canora
En medio de la enramada!
Sentir balar la majada
Cuando al campo se encamina
Y escuchar en la cocina
A la linda paisanita
Que canta una vidalita
De nuestra tierra argentina.

Los temas gozaron de popularidad y fueron interpretados por las cantantes del momento: Dora Miramar, Teresita Zazá, Pepita Avellaneda, Inés Berutti con la picaresca de sus letras. *El porteñito*, tango compuesto en 1903, dio cuenta tanto de la capacidad para el baile, la particular seducción hacia las mujeres y la ostentación del valor que por entonces existía.

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El porteñito",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.

No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres,
puro hablar de pareceres,
puro filo y nada más.
Y al hacerle la encarada
la fileo de cuerpo entero
asegurando el puchero
con el vento que dará.

Soy el terror del malevaje
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
y viene haciéndose el guapo
lo mando de un castañazo
a buscar quien lo engrupió.

Cuando el vento ya escasea
le formo un cuento a mi china
que es la paica más ladina

que pisó el barrio del sur.
Y como caído del cielo
entra el níquel al bolsillo
y al compás de un organillo
bailo el tango a su "salú".

Dos años más tarde, el 3 de noviembre de 1905, estrenó su obra más reconocida: *El choclo.* Integró, junto a otros dos pioneros, Alfredo Gobbi (p) y Flora Rodríguez, la avanzada tanguera a Europa donde grabaron y actuaron contratados por la tienda *Gath & Chaves*. Falleció en Buenos Aires en 1919.

Eduardo Lorenzo Arolas (1892-1924), *el tigre del bandoneón*, hijo de padres franceses, nacido en Barracas al norte, inicialmente guitarrista y luego bandoneonista. Frecuentó los cafés de Barracas y La Boca. Adquirió conocimientos musicales de grande, de su formidable creatividad musical se encuentran tangos como *El Marne, La cachila, Comme il faut, La guitarrita, Lágrimas, Maipo, Retintín, Viborita, Catamarca, Derecho viejo, y Noche de garufa*, escrito ante la liberación de un compinche que era un conocido compadrito. Tenía el oficio de pintor de carteles. En 1914 formó su orquesta con Juan Carlos Cobián, Julio de Caro, Tito Roccattagliata y el alemán Arturo Bernstein, fue además dueño de una calesita en La Boca. Falleció en París.

Ernesto Poncio (1885-1934), violinista, matón y guardaespaldas, estuvo quince años preso por homicidio, Mendizábal le dedicó el tango *Culpas ajenas*. Manuel Aróstegui (1888-1938), el compositor de *Champagne tangó*, *El apache argentino*, fue empleado en una agencia de quiniela en Montevideo.

Agustín Bardi (1884-1941), pianista y violinista, el 22 de junio de 1918, volviendo del hipódromo de La Plata los sorprendió una nevada sobre Buenos Aires, dando inspiración al tango *Qué noche*. Compuso, además, *Lorenzo* (dedicado a su amigo Eduardo Arolas), *Tierrita*, *El baqueano*. Fue empleado de ferrocarriles y llevaba la contabilidad a una empresa. Músico aficionado, tocó la guitarra, el violín y el piano, sus actuaciones fueron más bien esporádicas, dado que contaba con otras obligaciones laborales.

Augusto Berto (1889-1953), el autor *La payanca*, fue pintor decorador. Estudió varios instrumentos, hasta que se dedicó al bandoneón, integró las compañías teatrales de Roberto Casaux y Camila Quiroga realizando giras por el exterior.

El clarinetista Juan Carlos Bazán (1887-1936), nacido en el barrio de Palermo, fue, además, compositor y director orquestal. Inicialmente había trabajado de obrero tipógrafo. Se lo conoció como *El gordo mamadera*. Formó la orquesta de la guardia vieja *Ponzio-Bazán*, actuando en la primera película sonora nacional, *Tango*, en 1933, como también en la inauguración del *Luna Park*. Compuso *Nena*, con letra suya y música de Ciriaco Ortíz, además de *El brujo y La chiflada*.

Francisco Canaro (1888–1964), violinista, se inició en Ranchos, en la provincia de Buenos Aires, aunque había nacido en San José de Mayo, Uruguay. Actuó en París, con gran éxito. Por su orquesta pasaron Osvaldo Fresedo, Mariano Mores, Ciriaco Ortíz, Lucio Demare, Domingo Federico, entre muchísimos más. Fundó y presidió SADAIC, la sociedad de autores y compositores. Solía decirse entonces, popularmente, que disponía de tal fortuna que las canillas de su casa tenían el monograma de "*F*" por Francisco y "*C*" por Canaro, cuando en verdad solo correspondían al agua fría o caliente.

El *tano* Genaro Espósito (1886-1944) fue un bandeononista que condujo un destacado conjunto y a la vez autor del tango *La montura*. El autor de *Chiqué*, *Íntimas*. Ricardo Brignolo (1892-1954), bandoneonista, fue empleado en una empresa de construcciones; Manuel Campoamor (1877-1941), poeta y abogado, compuso *La c...ara de la l...una*, se había desempeñado como cadete de oficina y Samuel Castriota (1885-1932), se dedicó, desde joven, como violinista en pequeños tríos.

Rosendo Mendizábal (1868-1913), era de ascendencia afroamericana, provenía de una familia de buen pasar económico, desde muy joven dispuso de una herencia de su abuela que le permitió dedicarse plenamente al tango. Estudiante de conservatorio, se recibió de profesor de piano. Compuso, entre tantísimas obras, *El entrerriano* considerado el primer tango volcado en una partitura y dedicado a un habitué de sus actuaciones en la *Casa de Laura*.

Nacido en el barrio de Belgrano, Prudencio *El Yoni* Aragón (1887-1963), fue un pianista de larga trayectoria en el tango. Formó parte de una familia de instrumentistas: su hermano mayor, Pedro, violinista; del que recibió las nociones musicales, dado que todos eran músicos de oído, fue de su medio hermano Alejandro Cesáreo Pérez. El interés por el tango se lo transmitió su primo hermano, el guitarrista Justo Tomás Morales. Los cuatro jóvenes conformaron un conjunto que amenizó los studs del Bajo Belgrano, como en recreos, salones y bailes. Compuso *El talar*, inspirado en aquellos lugares, a los nueve años de edad. Horacio Ferrer reprodujo diálogos mantenidos con *El Yoni*, donde relató reveladoras experiencias e historias de aquellos tiempos iniciales, en su *Libro del Tango*.

Juan Pedro Castillo (1899-1961), fue un violinista que también se desempeñó en la dirección musical. En 1905, como mandolinista, junto a Ernesto Ponzio, violín, y Luciano Ríos, guitarra, actuaron como terceto en el café de Carranza y Soler. Siguiendo las recomendaciones de su amigo, Tito Roccatagliata, se dedicó al violín con el que obtuvo reconocida fama a través de sus *pizzicatti*.

El Tarila, Giuseppe Giambuzzi (1889-1961), había nacido en Pruderia, Salerno, Italia, llegando a nuestro país con seis años de edad. Hacia el Centenario comenzó a frecuentar los bailes de la zona del Abasto, donde se lo conoció como *Pepino*. Se desempeñaba como albañil, actividad que no abandonó nunca. Fue un destacado bailarín, dueño de un estilo particular donde se destacaban su estampa, su técnica y las aptitudes de una destreza particular.

Juan Santa Cruz (1885-1970), hermano de Domingo, uno de los primeros bandoneonistas, autor del tango *Unión Cívica*, había nacido en Buenos Aires, en la Avenida Corrientes y Jean Jaurés, dedicándose a la guitarra y al piano.

Lucio Demare (1906-1974) nacido en Buenos Aires, hijo del violinista Domingo Demare, fue discípulo del maestro Vicente Scaramuzza. Aún niño vivió en el barrio de Colegiales, en la calle Jorge Newbery 3239 y Conde. Llevó al pentagrama obras como *Mañanitas de Montmartre, Dandy, Musete, Malena, Mañana zarpa un barco, Solamente ella.*

El bandeononista Eladio Blanco (1913-1993), también compositor y director musical. Durante varios años integró la orquesta de Juan D'Arienzo hasta que decidió dedicarse a la enseñanza musical, quedaron los títulos *El nene del Abasto, Andate por Dios, El purrete, Muchachita de París y Don Alfonso.*

Vale recordar la figura de Eusebio Aspiazu (1865-1945) quien fuera guitarrista de los primeros tríos instrumentales del tango de fines del mil ochocientos. Junto al *Pardo* Esteban, Luciano Ríos y Apolinario Aldana se los identifica como los iniciadores de los bordoneos y de los punteos de apoyo típicos de las formaciones de entonces. Actuó con el *Pibe* Ernesto y Félix Riglos, en númerosos cafés, recreos, confiterías y locales de baile.

Raimundo Orlando (1883-1910), payador, guitarrista y cantor, nacido en Juárez, provincia de Buenos Aires. De profesión platero, la complementó actuando en espacios de la campaña y en la capital. Su hijo, Teófilo Orlando (1907-1990) se recibió de profesor de piano en el *Conservatorio Vinci*, de Federico Lacroze y Alvarez Thomas. Director, compositor, arreglador y orquestador. Integró diversos conjuntos y orquestas típicas, entre ellas la de Juan Bava. Actuó en salones, cabaret, audiciones radiales y realizó giras por el interior del país como al Uruguay. Compuso una

extensa cantidad de títulos de una gran variedad rítmica como tangos, valses, milongas, zambas, gatos. Entre ellas, el vals *Un dulce sueño*, *A don Lalo Bello* –llevada al disco por Los Tubatango–, entre tantas más.

Roberto Firpo (1884-1969), autor de *El amanecer*, *Alma de bohemio*, *Didi*, había sido peón de campo. Se inició tocando en los cafetines de La Boca, fue pianista en lo de *Hansen* y dirigió la orquesta del *Armenonville*. Había estudiado música y composición con Mario Bevilacqua. Fue un destacado e importante director de orquesta en los inicios de la historia del tango.

Vicente Greco (1888-1924), de su inspiración quedaron las melodías incomparables de *Ojos negros*, *Racing Club*, *La viruta*, *Rodríguez Peña*. Fue alumno del *pardo* Sebastián Ramos Mejía, uno de los primeros bandoneonistas. Vivió en el conventillo *El Sarandí*, ubicado en la calle Sarandí, entre Constitución y Cochabamba, igual que el resto de sus hermanos –Ángel y Domingo– también fue vendedor de diarios y músico de tango.

Juan Maglio (1880-1934), autor de *Armenonville*, *Royal Pigall*, *Sábado inglés*, conocido como *Pacho*, deformación del italiano *pazzo* que significa loco. Alumno en bandoneón de Domingo Santa Cruz (1884-1931). En 1930, Aníbal Troilo debutó como bandeononista en su orquesta.

Gerardo Matos Rodríguez (1897-1948), compositor de *La cumparsita*, *Che papusa, oí*, *Melenita de oro*, fue estudiante de arquitectura y empleado en un diario corresponsal en París. José Luis Padula (1893-1945), quien nos dejó *Nueve de Julio*, fue un guitarrista ambulante al igual que Ernesto Poncio (1885-1934), que firmó *Don Juan*. Francisco Pracánico (1898-1971), autor de *Corrientes y Esmeralda* y Luis Teisseire (1883-1960), de *Entrada prohibida*, habían sido obreros. Rafael Tuegols (1889-1960) y José Razzano (1887-1960), empleados.





Lista de precios del emblemático "*Chantecler*" y anuncio del "*Royal Pigall*". (Colección del autor).

Fanfarria[64]

Los lugares iniciales del tango, hasta llegar al cabaret

En el tango jamás estuvo presente ningún instrumento de percusión. Los conjuntos formados en los albores del tango estaban compuestos generalmente por flauta, clarinete, guitarra, etc. a los que luego se sumaron el bandoneón, piano, etc. Castañuelas, maracas panderetas, tambores, bongó, tumbadoras o bombos etc. no integraron nunca los primeros conjuntos del tango.

Horacio Salgán

El tango es de esos fenómenos donde nunca se podrá determinar con certeza ni el día, ni la hora, menos el año, y ni por asomo dónde o con quién comenzó a despuntar como expresión de Buenos Aires. Tampoco podrá asignársele como fruto de la generación espontánea. Es hijo de numerosos conjuntos de hechos y vicisitudes, propias y ajenas, internas y externas, que le han dado forma dentro de un proceso de permanente evolución musical.

Adentrándonos en aquellas veladas que se armaban en las barriadas de los suburbios, de los boliches y pulperías, frecuentados por carreros, cuarteadores, changarines, paisanos, fue ascendiendo en concurrencia en las *carpas* que alojaban a las *romerías*, como la de Santa Lucía o la de la Virgen del Pilar, donde frecuentó Angel Villoldo. Horacio Ferrer ubicó el *Patio Andaluz*, en La Recoleta, uno de los lugares donde era más frecuente su actividad y se encontraba en los barrios de negros, cercano al Retiro. Otro espacio, que permitió despuntar el interés por la nueva música fueron las *academias*. Consistieron en bares con lugar para bailar, donde solía haber, también, espacios para encuentros íntimos, atendidos por camareras. Hubo en Solís y Estados Unidos, Pozos e Independencia, entre las que han podido superar el anonimato.

También en los *peringundines*, deformación de *perigordín*, una danza de origen francés que era habitual que la practicaran los inmigrantes italianos, de ahí la deformación del nombre, consistentes en espacios donde actuaron las orquestas. Asimismo, en salones ubicados en la parroquia de San Nicolás. El *Scudo d'Italia*, sobre la actual calle Corrientes al 1300 donde luego funcionó el *Teatro Apolo*; próximo a él se ubicó *Stella di Roma*, conocido como lo del *Baile de Pepín*; sobre la calle Corrientes, en la intersección con Talcahuano, se hallaba la *Casa de Provín*; otros eran el *Roma*, la *Benevolenza* y nombres por el estilo.

La zona, que contaba con la categoría de barrio, existían casas de encuentros, conocidos –también– como *casitas*, donde las bailarinas también ejercieron la prostitución como *La casita de Laura* (Laurentina Montserrat) o la de *la Vasca*, entre otras. En 1933, la poesía de Mario Battistella las inmortalizó en el tango que compuso junto a Pedro Maffia y Sebastián Piana, *No aflojés!*:

---

64. Pieza musical corta de gran fuerza y brillantez, ejecutada por instrumentos de viento acompañados con percusión; utilizada para fines ceremoniales expresando un clima de majestuosidad.

Vos, que fuiste de todos el más púa,
batí con qué ganzúa
piantaron tus hazañas...
Por tu ausencia en las borracherías
cambió la estantería
el gusto de las cañas...
Compadrito de aquellos tiempos,
soy el tango hecho lamento,
corro parejo con tu pintón,
¡sufro tu misma emoción!

Vos fuiste el rey del bailongo
en lo de Laura y la Vasca...
¡Había que ver las churrascas
cómo soñaban tras tuyo!
¡Alzaba cada murmullo
tu taconear compadrón
que era como flor de yuyo
que embrujaba el corazón!

Maula el tiempo te basureó de asalto
al revocar de asfalto
las calles de tu barrio...
No es que quiera tomarlo tan a pecho
¡pero es que no hay derecho
que hoy talle tanto otario!
Macho lindo de aquel pasado,
te saludo desconsolado,
porque en tu reino sentimental
vuelco la esquina final.

Los primeros sitios de tango fueron espacios en los arrabales de la ciudad, en medio de las barriadas humildes, al puerto y zonas fabriles, antes de su llegada al centro. La Boca, en tal sentido, tanto por la acción portuaria de arribo y salida de embarcaciones, como de hospedaje de marinos e inmigrantes y espacio para los talleres navales, el tango fue, junto a canzonettas, la música que lo atravesó.

Oscar del Priore recuperó el recuerdo de la presencia de Eduardo Arolas, en el café *Royal*, en la esquina de Suárez y Necochea, una noche de 1908, cuando llevó, bajo el brazo, su primer tango: *Una noche de garufa*, en momentos que actuaba Vicente Loduca, en bandoneón; Samuel Castriota, en piano y Francisco Canaro, en violín. Precisamente, Canaro describió al "*café Royal, como otros comercios similares, era servido por camareras, que vestían de negro con delantal blanco y que eran muy solícitas con los parroquianos. Se tomaba café a la turca, un café fuerte que dejaba espesa borra en el fondo del pocillo, pero que gustaba mucho a los clientes. El patrón del Royal era un griego de cabellos renegridos y ensortijados, y como era usanza entonces, usaba espesos y largos bigotes. De su pintoresco chaleco pendía una gruesa cadena de reloj, que tenía colgada una enorme medalla de oro que el griego lucía con orgullo, tal vez como signo de su opulencia de patrón*".

Otros reductos tangueros en la zona, citó del Priore: el café *La turca*, donde actuaron Vicente y Domingo Greco, por la calle Suárez. A casi treinta metros de ahí, se encontraba el café *La Marina*, donde actuó el *Tano* Genaro. Enfrente, el café *Teodoro*, donde hizo sus primeras armas Roberto Firpo. A la vuelta, por Necochea, se presentó el *alemán* Bernstein y, en diagonal con el *Royal*,

estaba el *Café Concert*, donde solió actuar Ángel Villoldo. La Boca fue una zona de la bohemia, con actividades todas las noches.

Era común que terminaran en grescas generalizadas, entre rufianes y matones. A las que, se sumaban, las que provocaban las patotas de *niños bien* que hostigaban a los compadres, muchas veces por motivo de alguna dama de favores divididos, o haciendo gala de xenofobia, por lo que los bailes terminaban en trifulcas con sillazos, botellazos, tiros y puñaladas.

Para los músicos era un desafío, tanto cómo escapar como el someterse a la sinrazón de algunos pedidos. Como el que le ocurrió al bandoneonista Carlos Marcussi, en ocasión de presentarse en *La busecca*, de Avellaneda. Había escrito el repertorio de lo que iban a tocar esa noche, como era costumbre, con tiza en un pizarrón. Una vez colocado lo destrozaron a balazos por disconformidad con la elección de temas, o el caso que Poncio recordaba donde, cierta vez, se vio obligado a tocar con un revólver apoyado al costado, como presión para que ejecutara los tangos que quería el compadre.

Los jóvenes de las familias adineradas aprendían a boxear, pilotear globos aerostáticos, esgrima, disparos al blanco y luego de dedicarse a esos ejercicios, en residencias como las de Carlos Delcasse, Jorge Newbery, Aaron de Anchorena, partían a los suburbios, a los prostíbulos, a divertirse y tanguear en *El Tambito*, *El Kioskito*, *La Violeta*, *La Red*, *El Prado Español* o a lo de *Nani Zani*, en grupos conocidos como *indiadas* o *patotas* provocando peleas con los habitués.

A medida que los suburbios comenzaron a beneficiarse con la urbanización, como en los bajos de Palermo y Belgrano, se instalaron lugares que ofrecieron espacios de baile al aire libre. Tal el caso de *En lo de Hansen*, originariamente una almacén, entre las arboledas llamado *El Tarana* y que, el suizo, rebautizó con su apellido. Café con glorieta y mesas al aire libre frecuentado de día por carreros y gente deportiva que iba a Palermo a practicar ciclismo y juegos, y de noche por patoreros alegres, acompañados de *chinas* conocidas o mundanas francesas del *Royal* o el *Petit Salón*. Donde actuó Ernesto Poncio, Firpo, Santillán, Postiglione, y el bailarín José Ovidio Bianquet, *El Cachafaz*. En las cercanías funcionó otro espacio conocido como *El Velódromo*, donde se presentó Juan Carlos Bazán, además de *El tambito*, también en Palermo.

El primer gran cabaret, propiamente dicho, fue el *Armenonville* ubicado en la actual Plaza Grand Bourg (Av. Libertador y Tagle). Era un vasto jardín con pabellones, en forma de quioscos, glorietas y setos. Se podía comer al aire libre, ya que funcionaba solo en verano. Al estilo de los *chateau-cabaret* o *restaurant-cabaret* contaba con lugares arbolados. El cabaret se originó en Alemania, donde, en sus comienzos, era un café con orquesta tirolesa de instrumentos de vientos que brindaba música de fondo y, eventualmente, se bailaba. En la *belle epoque*[65] llegó a a las grandes capitales europeas. Entre nosotros, además del *Armenonville* le siguió el *Royal Pigalle*, en el centro de la ciudad, por parte de la misma empresa, y el *Ellysée*, en los altos del *Teatro Casino*; el *Maipú Pigalle* y el *Casino Pigalle*, ambos sobre la calle Maipú; *L'Abbaye*, Esmeralda 556; *Chantecler*, Paraná 440; el *Montmartre*, en Corrientes 1436; el *Abdullah Club*, en la Galería Guemes, posteriormente llamado *Florida Dancing*.

El cabaret desplazó al burdel y los recreos, modificó el panorama del tango y sus intérpretes. Para entonces, comenzó a tener mayor reconocimiento el tango en la sociedad porteña, en buena medida por el éxito que alcanzaba en Europa poblando los salones de la nobleza y adoptándolo como el ritmo de moda. Los cafés y academias, o casonas de los suburbios, que brindaban mala paga, frecuentados con sectores lúmpenes-proletarios y visitas, muchas veces pendencieras, de los jóvenes de la burguesía porteña fueron, paulatinamente, dejados de lado. La oferta musical,

65. Período comprendido entre los años 1890 y 1914, en Francia, caracterizado por la prosperidad económica y cultural inmediatamente anterior a la primera guerra mundial.

existente en los barrios de la ciudad, se amplió con lecciones de música a jovencitas que disponían de instrumentos en sus casas o en conservatorios. Amenizando confiterías y salones que sumaron conjuntos, para diferenciarse unos de otros, además de actuar en fiestas sociales y barriales y darle musicalidad, al pie de la pantalla, a los films del período mudo.

El cabaret recompuso esa diversidad, siendo la misma burguesía que pasó a alojar en sus barrios esos locales, dotándolos de una arquitectura acorde a sus aspiraciones. Para ello, no solo sustituyó los reductos bohemios, sino que elevó el perfil de la clientela brindando un glamour diferente, además de servicios mejorados. Se extendió las prácticas a clubes sociales y mansiones, que contaran con salas de juego, relativamente clandestinas y habitaciones transitorias. Las modificaciones redundaron, además, en las estructuras organizacionales de los músicos y de sus agrupaciones orquestales, convirtiéndose en profesionales, accediendo a contratos, debieron estar elegantemente vestidos con smoking y los locales contaron con piano, hasta entonces un instrumento no siempre posible de disponer en los anteriores espacios. Se consolidó la formación con piano, bandoneones, violines (básicamente dos en ambos casos) y contrabajo. El cabaret permitió disponer de letristas, armonizadores que realizaron arreglos sobre temas editados, dejando de lado las improvisaciones anteriores, se privilegió a músicos con formación que pudieran reunir en sí las características de directores, intérprete y arreglador, alentando los estilos del género como signo diferenciador.

El nuevo espacio permitió el establecimiento de la orquesta típica que aprovecharon Roberto Firpo y Julio De Caro (1899-1980), entre otros, mediante instrumentos fijos, conformar generalmente un sexteto, aunque la cantidad sufrirá continuas variantes de matices tímbricos, sonoros. Surgieron los solistas, tanto en las orquestas como formando dúos o tríos.

Una camada de músicos despuntó. Los casos de los bandoneonistas Pedro Maffia (1899-1967), quien consolidó la enseñanza del instrumento, recurriendo a arreglos de estudio de obras famosas, autor de *La mariposa*, *Taconeando*, *Amurado*, *Sueño querido*. Pedro Láurenz (1902-1972), *Mal de amores*, *Berretín*, *Risa loca*, quien se caracterizó por aplicar un estilo rítmico que marcó los tiempos claves con ciertos acordes que hicieron resaltar, junto a lo rítmico, lo armónico. Ciriaco Ortíz (1905-1970), dio inicio a la modalidad recitante del bandoneón fraseando la música como si fueran las expresiones articuladas de un hablante, Anselmo Aieta (1896-1964), Enrique Pollet (1901-1975), Armando Blasco (1908-1991), Luis Petrucelli (1903-1941), Carlos Marcucci (1903-1957), Minotto di Cicco (1898-1979), en una nómina incompleta.

En el piano, Enrique *Delfy* Delfino (1895-1967), creador de un tango de pura estilización de los ritmos y, por lo tanto, fuertemente melódico. Lo llamó *tango romanza de salón* al publicar, en 1917, *Sans Souci*, estrenado en Montevideo, curiosamente, por una banda alemana entre valses vieneses. Nunca integró orquestas bailables, sino que tocó en confiterías, en el entrepiso del *Teatro Ópera*, cines y en conjuntos que acompañaban compañías de teatro como la de Blanca Podestá y la de Orfilia Rico, la de revistas de Manuel Romero. Formó pequeños conjuntos de solistas como el que fue a Nueva York, en el '10, junto a Osvaldo Fresedo en bandoneón y *Tito* Roccatagliata en violín. Acompañó a Azucena Maizani y Sofía Bozán. Escribió música para las películas *Los tres berretínes* (1933), *Así es la vida* (1939), y *Los martes orquídeas* (1941). Fue capaz de tocar el piano con una mano y el bandoneón con otra, realizando memorables parodias y pastiches fruto de su muy buen humor, superponiendo *La Marcha de Garibaldi* y *La Verbena de la Paloma*. Actuó en Europa, en el período posterior a la Primera Guerra Mundial. Compuso, además, *Recuerdos de bohemia*, *Araca la cana*, *Milonguita*, *Griseta*, *Aquel tapado de armiño*, *Ventanita florida*, entre tantos coronados por el reconocimiento de pares y públicos.

Otros pianistas, José María Rizzutti (1897-1953), *Canción de cuna*, *Besame en la boca*; Francisco de Caro (1898-1976), *Flores negras*, *Loca bohemia*, *Colombina*. Juan Carlos Cobián (1896-1942),

compuso donde se relató, por primera vez, en tango, la historia de la *milonguita* enferma y decadente que ya no podía hacer carrera y agonizó en la miseria. En 1914, con el nombre original *Pobre Paica*, al agregarle la letra, Pascual Contursi, la convirtió en *El motivo* (Pobre paica).

Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín.
Hoy no tiene pa' ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no aportó para el bulín.

Ya no tienen sus ojazos
esos fuertes resplandores
y en su cara los colores
se le ven palidecer.
Está enferma, sufre y llora
y manya con sentimiento
de que así, enferma y sin vento
más naide la va a querer.

Pobre paica que ha tenido
a la gente rechiflada
y supo con la mirada
conquistar una pasión.
Hoy no tiene quien se arrime
por cariño a su catrera.
¡Pobre paica arrabalera
que quedó sin corazón!

Y cuando de los bandoneones
se oyen las notas de un tango,
pobre florcita de fango
siente en su alma vibrar
las nostalgias de otros tiempos
de placeres y de amores,
¡hoy sólo son sinsabores
que la invitan a llorar!

Además, *A pan y agua*, *Mi refugio*, *Los mareados*, *La casita de mis viejos*, *Nieblas del riachuelo*, *Salomé*, *Susheta*, muchos de ellos en sociedad con Enrique Cadícamo. Debutó como pianista en *Bahía Blanca*, en 1913 en el cuarteto de Genaro Spósito (1886-1944), suplantando a Roberto Firpo.

Eduardo Pereyra (1900-1973), píanista santafesino formado por Vicente Scaramuzza (1885-1968). Dirigió su propia orquesta y fue pianista en la de Rafael Rossi (1896-1982), dejó entre otros títulos *El africano*, *Madame Ivonne*, *Pan*. Carlos Vicente Geroni Flores (1895-1953), perfeccionó su formación musical mediante una beca para Brasil, en la filial del Conservatorio Real de Lisboa. Acompañó a Saborido por Europa, para finalmente radicarse en Lisboa. Firmó sus obras *Milonguita de oro*, *Alhambra*, *La cautiva*.

Joaquín Mauricio Mora (1905-1979), músico de color nacido en los corralones cercanos a los *studs* de Palermo, estudió con Arturo luzzatti el piano y composición, además fue intérprete del bandoneón. Como pianista integró la orquesta de Graciano de Leone (1890-1945); acompañó a Azucena Maizani a España, Hugo del Carril y Alberto Podestá. Recordamos sus tangos *Divina* y *Margarita Gauthier*. Juan Polito (1908-1981), hermano de Antonio y Pedro, también músicos. Fue pianista en las formaciones de Maglio, Aieta y con D'Arienzo aportó a darle el sello a la orquesta del *Rey del Compás*.

Rodolfo Biagi (1906-1969), nacido en San Telmo, debutó a los quince años actuando en distintas orquestas entre las cuales las de Juan Maglio, Miguel Orlando (s/d-1955), Juan Canaro (1892-1977) y acompañó a Carlos Gardel. Su incorporación a la formación de Juan D'Arienzo, en 1935, le asignó el estilo inconfundible, nervioso y rítmico.

Los violinistas Agesilao Ferrazzano (1897-1980), el italiano Manlio Francia (1902-1981), David Tito Roccattagliata (1891-1925), Elvino Vardaro (1905-1971), José Nieso (1907-1966), Eugenio Nóbile (1903-1977), Antonio Rodio (1904-1980), Cayetano Puglisi (1902-1968). En tanto el contrabajo adquirió su sitial inconfundible e ineludible en la orquesta de tango de la mano de Leopoldo Thompson (1890-1925), Vicente Sciarreta (1902-1961), Luis Bernstein (1888-1966), Hugo Baralis (p) (1890-1949), Pedro Caraciolo (s/d).

Minué[66]

Las clases medias y altas

El rápido progreso de esta provincia me hace muy difícil mantenerlos bien informados acerca de la responsabilidad de nuestros clientes, porque sucede a menudo que un año es suficiente para que una persona mejore sustancialmente su posición. Se nos hace difícil, entonces, mantenerlo dentro de los anteriores límites crediticios.

Informe del Gerente de Rosario a Buenos Aires.
(19 de junio de 1888, Bank of London and South America).

Los sectores de la sociedad colonial no fueron originarios, sino trasplantados del reino de España a los poblados que fueron fundándose en el continente descubierto. En el que llevaron a cabo, por espacio de dos siglos y medio, la conquista y colonización de las tierras americanas. Tamaña tarea, devino, en la conformación de capas sociales en su organización, entremezclándose europeos, mestizos, aborígenes y negros. Nos detendremos en considerar diferentes momentos que dieron vida a los estamentos medios y altos, por la implicancia que tuvieron sus políticas y acciones, en la articulación social, del cual el tango resultó una de las expresiones artísticas.

Los primeros contingentes, arribados a nuestras playas, en el período del descubrimiento, conformados, dominantemente, por marinos/comerciantes codiciosos y aventureros que habían aceptado su participación en las expediciones a rumbos desconocidos. Motivados, esencialmente, por un afán de enriquecimiento y apoderamiento de las riquezas, particularmente en oro y plata, que habían desarrollado en utensilios, símbolos y representaciones de sus creencias las diferentes comunidades y civilizaciones que constituyeron los pueblos originarios. O sea, la colonización española tuvo como fin el apoderamiento de las riquezas que en metales preciosos había en estas tierras. Solo el despojo, nada de desarrollar emprendimientos productivos a partir de lo que acercó de nuevo estas tierras. Convengamos que España aplicó en América el sistema cerrado e inquisitorial que les regía. De tal manera, que los territorios eran espacios ha recorrer para arribar a las fuentes de suministro de las riquezas, y no extensiones potenciales de desarrollo económico-productivo. En tal sentido, disponían de la mentalidad feudal de acumulación irrestricta de la tierra, con escasa mano de obra y usufructo no más allá de lo necesario para vivir en un sistema cerrado.

En el caso de los convictos, la decisión que asumieron, a riesgo de sus vidas, los benefició y eximió del cumplimiento de condenas, en el durísimo régimen carcelario de la Inquisición española, con lo que representaba alejarse de la prisión, los castigos y tormentos. Puestos a elegir, no dudaron en permutar sus condenas, en las mazmorras de la monarquía absolutista, a cambio de enfrentar mares desconocidos y tierras inexploradas. La codicia irrefrenable por tesoros, depósitos y minerales preciosos, guiaron el descubrimiento de las nuevas tierras, asumiendo lo que pudiera acarrear de matanzas y sometimientos de nativos. El asentamiento de poblaciones, remesando a España, tanto metales preciosos como vegetales y frutos desconocidos en Europa, transformándoles su dieta alimentaria, provocó la creación de puertos, fuertes, poblados y ciudades.

66. Antigua danza tradicional barroca, se la incluyó en óperas y ballets.

Tal era la posibilidad que brindó, a soldados y navegantes que habían participado de combates como de encierros carcelarios, el emigrar a las Indias. Hasta Miguel de Cervantes de Saavedra, en febrero de 1582, –luego de haber combatido en Lepanto y purgar largos años de cárcel en Argel– se interesó en "*solicitar un empleo que había quedado vacante en Indias*", pedido que nunca fue atendido. Probablemente, si se lo hubieran otorgado hoy no disfrutaríamos de su obra magna: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, o…, tal vez, habría sido *de la Pampa*.

Las expediciones estuvieron a cargo de un *Adelantado*, nombramiento otorgado por los reyes católicos, que los facultaba para disponer de las nuevas tierras que se descubrieran en nombre de esos mismos monarcas, asignándoles el usufructo y posesión, al igual que los bienes, haciendas y personas. Esos marinos, junto a ex presidiarios, desclasados y artesanos, religiosos y soldados, más funcionarios, resultaron los contingentes de avanzada. Al tiempo de fundarse fortines y ciudades, se estableció un tráfico con la metrópoli, la que recibía las riquezas que se apoderaban de estas tierras. Como así, trajeron caballos –de enorme significación tanto para los europeos arribados como para los contingentes nativos que lo adoptaron y asimilaron–, ganado vacuno y ovino. De aquellos pioneros habitantes, trasplantados de continente, existieron quienes volvieron a Europa a disfrutar de sus enriquecimientos; otros, quedaron en el suelo conquistado como víctimas de enfrentamientos y guerras de colonización y un resto se afincó, asumiendo tareas de artesanos, soldados, administrativas o mercantiles. A estos, se sumaron gobernantes y funcionarios designados por la corona, empleados en tareas burocráticas, administrativas del gobierno monárquico en América, religiosos de ambos sexos, y trabajadores como herreros, carpinteros, entre otros.

De tal manera, que el entramado en el cual se delineó la conformación de la comunidad colonial, basamento del edificio de la sociedad que se fue constituyendo y conformando según las instancias históricas, económicas, sociales y políticas que se dieron en los sucesivos períodos, no escapó, en reducida escala, de instrumentarse como existía en la España metropolitana. O sea, en plena época de unificación de los reinos de Castilla y Aragón y la expulsión de las tierras de la península de las comunidades árabe y judía, instaladas al sur, desde hacía setecientos años antes. De tal modo, España asumió, a fines del siglo XV y comienzos del siguiente, la conquista del nuevo continente descubierto como así el ejercicio del gobierno de la unificación de su territorio, ante las expulsiones de las poblaciones no cristianas. En medio de una situación internacional acosada, en sus territorios de ultramar, por ingleses, portugueses, holandeses, entre otros.

Esa unificación del reino español permitió alinear su propio territorio, tanto las distintas etnias como regiones, bajo una monarquía absoluta, adscripta al catolicismo, imponiendo la diáspora al que no se sometiera a ella. España, como también Portugal, en el siglo XV, resultaron las potencias de entonces. El proceso de unificación, consolidación y expansión se había dado dentro de un rígido y conservador régimen que redundó en el afianzamiento, dentro de los modelos productivos del Medioevo. En tanto, la vieja Europa también comenzaba a dar otras señales, incipientes, pero sostenidas, de nuevas formas de acumulación y producción, como los casos de Inglaterra y Holanda, por ejemplo. Con el peso que fueron adquiriendo los burgos (pequeñas ciudades) y la producción que se desarrollaba en los mismos, diferente o complementaria de la que se llevaba a cabo en la campiña.

El crecimiento de mercados de consumo comenzó a habilitar ocupaciones y profesiones desconocidas, como formas productivas que permitieron atesorar pequeñas riquezas excedentes. Esa tenue diferenciación de entonces, resultó evidente e insalvable posteriormente, cuando España y Portugal resultaron ser las expresiones de la postergación y dirimieron hegemonía con los normandos, galos y sajones. El resultado es conocido. España, habiendo sido la potencia colonizadora más determinante de la Edad Media, poseedora de la riqueza necesaria para acaudillar un proceso de modernización , fruto de esquilmar y arrancar los minerales preciosos de

los pueblos nativos americanos, resultó, finalmente, superada por la rubia *Albión*, como locomotora del naciente desarrollo capitalista.

En esas pequeñas comunidades, que se instalaron en estas tierras, vivieron dentro de un esquema de estratificación social básicamente de dos clases sociales, donde transcurrió la vida colonial. La de los poseedores de la tierra y la de los indigentes. Imperó el ideal caballeresco, el absolutismo religioso y las formas feudales de producción, como de concepción aristocrática de la vida y de comprensión de la sociedad. Lo que implicó, entre otros factores, el desprecio hacia las actividades comerciales e industriales desechando "*como formas impuras*" –sostenía la Iglesia– la promoción de valores utilitarios, de emprendimiento y crecimiento. Lo que consolidó la presencia de una sociedad conservadora, compartimentada y rígida, donde las vías de movilidad social fueron prácticamente inexistentes. Sólo dispusieron del privilegio, quienes gozaron del prestigio hidalgo y las distinciones conferidas por tradición histórica.

La acumulación de riqueza no era que fuera desechada; por el contrario, era deseada, pero como resultante por fuera de los cauces productivos. Esta concepción, desestimó, desprestigiando y reprobando la búsqueda de beneficios que mejoraran las condiciones personales y, por ende, de la comunidad, por fuera de la subsistencia. O sea, no constituyó un valor el alentar la formación de fortunas obtenida con esfuerzo, desde el trabajo y la producción, como sí ocurrió, en el norte de América, con los protestantes religiosos (ver Max Weber). La Tierra, entendida como regalo del Señor para habitarla, admitió dos posturas básicas: disponer de un vergel para completar su tarea de creación, honrando y desarrollando los recursos naturales aplicando el plus de la inteligencia para ello; o, la creación había sido completada y sólo quedaba poseerla y aprovecharla. La propiedad territorial, latifundista, subutilizada, casi de subsistencia, era considerada una riqueza en términos de posesión, no de rendimiento productivo, adecuada al decoro y al honor social de la aristocracia absolutista de origen hispánico.

Aún ante la conformación, en las décadas anteriores a los procesos revolucionarios y emancipatorios, de estratos intermedios, originados por el entramado, permitió el surgimiento de sectores españoles y criollos vinculados al comercio y al contrabando. Como el surgimiento de capas bajas y medias, y una rala intelectualidad imbuida del pensamiento liberal de la revolución francesa, como la constante y activa presencia de comerciantes y viajeros ingleses, franceses, holandeses, etc, influyeron como aportes subjetivos en la consideración de los tiempos que vendrían.

Bagatela[67]

LA CIUDAD-PUERTO Y EL MONOPOLIO COMERCIAL

La principal causa de este desfase temporal en esta gran emigración fue el desarrollo también diferenciado del proceso de industrialización de unos países respecto a otros, pues mientras que por ejemplo, en Inglaterra la Revolución Industrial ya había comenzado a mediados del s. XVIII, ésta no llegó al resto de Europa sino hasta el s. XIX y se retrasó hasta finales del s. XIX en el caso de los países del sur del Viejo Continente.

Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración. (España, 2008).

Rafael Antúnez y Acevedo, citado por Sergio Villalobos, escribió en 1797 que era "*propio de la naturaleza de toda colonia, establecida para la cultura o comercio, no tener otro fin que el de la matriz que la fundó; y el derecho privativo en ésta para comerciar exclusivamente con aquella, ha sido mirado siempre como nacido del derecho de gentes. Por un tácito consentimiento de todas las naciones civilizadas se ha creído en todo tiempos, que, pues la fundadora de la colonia había dado el ser a ésta, enviando a ella personas, y manteniéndola de todo en su establecimiento, era justo que aquélla gozase del privilegio exclusivo de sus frutos y de su comercio activo y pasivo*".

Desde 1503, con la creación, en Sevilla, de la Casa de Contratación, se logró "*centralizar todas las actividades relacionadas con el comercio: otorgaría licencias a los armadores, regularía la salida de las naves, controlaría el paso de la gente, inspeccionaría las mercaderías y los barcos, cobraría los impuestos, recibiría los tesoros de las Indias, administraría justicia comercial, velaría por el progreso de la náutica, procuraría adelantar los conocimientos geográficos, etc.*" señaló Villalobos, como mecanismo de la organización del monopolio y de la navegación entre España y América. Aunque la existencia del monopolio requirió, además, una serie de factores, para no ser una ilusión. "*Debía la metrópoli, en primer lugar, tener una flota mercante y de guerra poderosa a fin de asegurar la atención del comercio y su resguardo; poseer una industria desarrollada con que responder a las necesidades de los dominios, competir en un plano de igualdad o de superioridad en el comercio con otras potencias; mantener sus colonias aisladas de interferencias extrañas, etcétera. En el caso de España, ninguna de estas condiciones se cumplió*".

El carecer de ellas convirtió al "*comercio ilegal, realizado a la sombra de aquellas disposiciones, lo que produjo mayor efecto. El contrabando llegó a ser en el Río de la Plata una solución para sus necesidades, y a pesar que no se le practicó en el siglo XVII con la intensidad que en otras partes de América, contribuyó a evitar el ahogo de la región*". La fundación, en 1680, de la Colonia del Sacramento, frente a Buenos Aires, sirvió de base de operaciones, tanto de ingleses como portugueses. Recién en 1705, Baltasar García Ros, logró recuperarla para volver a cederla a los portugueses, como parte del patrocinio británico resultante del tratado de Utrecht.

67. Pieza para ejecución pianística, desarrollada en el siglo XIX e integró el movimiento romántico, de versión breve y alegre.

Continuó señalando que "*los procedimientos de los contrabandistas se veían favorecidos por la disposición natural del territorio y la ocupación humana discontinua y débil. Antes de que las naves portuguesas entrasen en la colonia, ya habían tenido oportunidad de echar en tierra algunas mercaderías. Sus pequeñas naves, bergantines y sumacas, solían tocar en puntos cercanos a Montevideo y entraban en contacto con la gente de las estancias vecinas que acudían con las carretas cargadas de cueros, sebo y grasa, que cambiaban por aguardiente, tabaco y mercaderías europeas*". Asimismo, "*las especies europeas una vez depositadas en tierra, iniciaban su marcha hacia Buenos Aires o a las provincias del interior, incluso al Alto Perú. En carretas o a caballo se las iban pasando de una hacienda a otra, valiéndose de la noche o de períodos de mal tiempo, cubriéndolas con productos de las mismas haciendas y si el cargamento era muy considerable, un acuerdo con las autoridades salvaba los inconvenientes*".

¿Cuáles eran los productos del intercambio? "*Las telas eran el principal rubro del contrabando, pero muchas otras mercaderías integraban los cargamentos, recibiendo todo el conjunto el nombre de ´géneros´ en el lenguaje de la época. En la confiscación de la fragata Arbela, en 1719, las autoridades de Buenos Aires encontraron armas, telas, cerveza, aguardiente, brea, pólvora, marfil, cera, lienzos de algodón, loza de la China, arroz, cuchillos, espejos, tabaco, prendas de vestir, etc . Y en un cargamento sorprendido del navío Wootle, en 1727, se decomisaron cuchillos, cucharas, limpiadientes, anteojos de larga vista, peinetas de asta, marfil, tijeras de acero, navajas, tornillos, bastones de metal, cajitas de polvillo, medias de hombre y de mujer, vasos, saleros, sombreros finos, creas, holandas, bretañas, encajes, zapatos, chinelas, espadines, pañuelos de seda, galones de plata, hojalata para faroles, relojes de plata, hachas y otras mil baratijas*".

"*La intensidad del contrabando inglés en el Río de la Plata fue mayor que la del francés, tanto por la superioridad de los ingleses para los negocios como por la mayor afluencia de barcos. No es menos cierto, también, que mientras la presencia de los franceses se dejó sentir en las costas del Atlántico y del Pacífico, los ingleses tuvieron acceso solamente a Buenos Aires y, por tanto, esa plaza se convirtió en el principal foco del contrabando en el extremo sur de América y sirvió para proveer a las regiones vecinas*".

Buenos Aires, en 1720, presentaba una fisonomía que un jesuita describió a su superior de la orden, como que "*tiene el nombre de capital, pero en Alemania le ganan muchas aldeas (...). Buenos Aires en sí es fea; solo tiene tres iglesias, la peor de todas es la nuestra, que se encuentra situada en el centro, cerca del fuerte. A un lado, no muy lejos de allí, está la iglesia de los franciscanos con su convento; al otro, pero muy cerca, la hermosa Catedral, la cual se halla construida con cal y ladrillos y cubierta de tejas; todos los otros edificios están fabricados de enramados y barro, al estilo de nido de golondrinas*", citado por Enrique de Gandía, en Historia de Buenos Aires.

A menos de treinta años después, en 1747, otro testigo reflejó "*lo que ha crecido con la llegada de varios navíos, que pasarán sus moradores de 16 mil personas; y en orden a edificios, ya todos son de ladrillo y teja, y muchos de dos suelos y rejas y balcones (...) Es rica por el mucho comercio. Hay en ella muchos caudales de a cien mil pesos y algunos de muchos más*".

Precisamente, el comercio se ejecutó tanto por los habitantes como por los visitantes a la ciudad, quedándose en ella el tiempo que les demandaba la venta de géneros y recaudar sus caudales o continuar las negociaciones para envíos de mercaderías a Europa. Existieron una buena cantidad de tiendas de ropas y otros géneros, mucho mayor al de otras ciudades del continente. En general, ocuparon las esquinas de las cuadras en la ciudad, extendiéndose hasta cerca de las quintas.

El expansionismo británico y portugués

Hacia la primera mitad del siglo XVIII, el poderío inglés se hallaba en pleno auge en los mares continentales. Había derrotado, definitivamente, a los franceses aliados de España, en Canadá; ocupado la Luisiana Oriental, la Florida y las islas de Tobago, Granada y Granadina; sometido a La Habana, que luego restituyó. La expansión se dirigió hacia el sur, tanto a través del Pacífico como del Océano Atlántico, hasta las costas de la Patagonia, a través de las expediciones de lord Anson, Wallis, Carteret y Cook las que acentuaron el interés británico por las costas australes y la ruta al Pacífico. El 3 de enero de 1833 consumaron la usurpación de las Islas Malvinas, respaldando las constantes excursiones de balleneros ingleses en los mares patagónicos.

Por su parte, los portugueses, desde el Brasil, mantuvieron la preocupación de los españoles mediante desplazamientos hacia el Paraguay y hacia el sur, llegando hasta la Colonia del Sacramento (Uruguay).

La creación del virreinato del Río de la Plata fue la forma de lograr la recuperación de la Colonia del Sacramento, llevada a cabo por Pedro Cevallos, al mando de las fuerzas militares, recibiendo el título de virrey, en 1776. El establecimiento del virreinato no sólo contrarrestó el marco militar desfavorable en la región, sino que, además, permitió que los cargamentos desembarcados en Buenos Aires pudiesen ser distribuidos a otros territorios meridionales, como Chile y Perú, bajo el ordenamiento del Reglamento y aranceles reales para el comercio libre de España e Indias, promulgado el 12 de octubre de 1778. Al tiempo, durante la guerra que España sostuvo con la Francia napoleónica, fue habilitado el tráfico con las colonias extranjeras, dado los desajustes que acarreó el comercio en medio de la guerra.

La relativa rapidez con que se amasaban fortunas en el ejercicio del comercio, por fuera del monopolio español, desde la modestia de sus antepasados y el origen de las mismas, permitió la ascensión de este nuevo factor, vinculado a la sociedad bonaerense y a los negocios inmobiliarios de la capital del virreinato, constituyéndose en el grupo más rico y poderoso. Conformado tanto por españoles como criollos.

José Antonio Romero, Gaspar de Santa Coloma, Martín de Álzaga, Martín de Sarratea, Pedro Duval, José de Llano, y José María Larramendi fueron algunos de los exponentes de esa elite comercial. Nucleados alrededor del Consulado, que no sólo administró justicia comercial sino, también, tuvo por finalidad, fomentar la agricultura, industria y comercio.

Cuando se produjo la invasión inglesa, dirigida por el general William Carr Beresford, luego de ocupar Buenos Aires, buscando mantener la normalidad y colaboración de los vecinos, dispuso la facultad, para sus habitantes, de comerciar con todas las naciones y la rebaja de los impuestos al comercio. Aún cuando las medidas fueron vistas con buenos ojos por los comerciantes, la reconquista emprendida por Santiago de Liniers impidió la realización de aquellas disposiciones.

La lucha de ideas e intereses en torno al comercio, con el gobierno de 1810, dejó resuelta, definitivamente, al plantearse en forma oficial, el comercio con todas las naciones, en los momentos en que por la invasión de España, de parte Napoleón, las colonias quedaron entregadas a su suerte.

Sinfonía[68]

A PARTIR DE MAYO DE 1810 Y EL FACTOR INMIGRATORIO

> *Cuando se concibe la música como cultura uno entiende que ella no es sólo la estructura sonora, que también es ideas, conceptos, comportamientos, ilusiones, fantasías, sueños. Entonces es imposible separarla de sus productores y consumidores.*
>
> ***Julio Mendivil***

Con la revolución triunfante, las disputas en el seno del nuevo poder por imponer su relativo predominio de las corrientes que lo conformaron, afectó la consolidación de un plan de implementación de perfil de país inclusivo y de desarrollo, que se encontraba entre las aspiraciones de las alas renovadoras de los revolucionarios de Mayo. A su vez, los sectores que habían estado vinculados, tanto al monopolio español como a la administración monárquica y al contrabando, pugnaron por mantener el mayor grado posible de las estructuras vigentes. La carencia, por impulsar formas productivas autónomas, más la anarquía, en que se debatió el país, ante la puja de proyectos políticos en juego, y la guerra de la Independencia, devoró toda idea de desarrollo que había formado parte de los primeros gobiernos patrios. Convirtiéndose, parte de esos sectores privilegiados, en un grupo social que reprodujo los rasgos arquetípicos y los privilegios de la aristocracia colonial española que, aunque vencida militar y políticamente, había logrado inocular en el tejido social sus estereotipos.

José Ingenieros escribió que "*una minoría de criollos entra a vivir como sus ascendientes españoles, movida por iguales resortes psicológicos, con idéntica imprevisión y ligereza. Y es ella, verdadera burguesía autóctona, la que aprovecha las desventuras del proletariado criollo para emanciparse de los feudatarios españoles. La revolución no encuentra clase media, pequeños terratenientes, agricultores, comerciantes o industriales*". Mostrándose incapaz de asimilarse a los valores de la época moderna. Como en la España del siglo XIX, la formación de una burguesía moderna fue, entre nosotros, también un fenómeno social tardío, que asumió el rol de dependiente. En tanto, la burguesía que se encumbró, fue la se enriqueció con el libre comercio, la renta aduanera de Buenos Aires y el acceso a las tierras conquistadas logrando convertirse en latifundistas y especuladores. Reparemos que el prestigio de estos sectores sociales no emana de una actividad económica productiva, genuinamente capitalista, de tipo industrial. Por el contrario, aprovecharon todas las ventajas de un crecimiento que, aún cuando atentó y deterioró, todos los frentes en los términos de intercambio, no dudaron en ejercerlo. Por el contrario, el creciente desarrollo y valor industrial de las producciones de Inglaterra, Francia, en particular, respecto a los bienes primarios que generaba nuestra producción implicó que, paulatinamente, resultó necesario disponer de más cueros, por caso, para comprar, en Manchester, una locomotora. Ecuación mal atendida, que estrechó los marcos de la dependencia, respecto de los países con diversidad productiva. Para maquillar el allanar la brecha, y dar cauce formal a las inquietudes de progreso, las metrópolis contaron con

68. Es una obra para orquesta que suele integrar cuatro movimientos con un tiempo y temáticas distintas.

la *solución*: empréstitos que anclaron la dependencia, comprimiendo los bienes productivos, al cumplimiento del sometimiento financiero.

La inmigración –considerada en toda su dimensión– no era asimilable a un modelo de país colonial. Por el contrario, provenientes, en gran parte, de zonas y regiones con limitaciones, segregaciones, miserias y persecuciones, al asumir migrar de sus terruños no lo hacían para perecer a kilómetros de distancia de sus afectos, sino para acceder a lo que se les negaba en sus países. Por lo tanto, la sed de justicia, bienestar, dinero, reconocimiento, ascenso social, respeto y posibilidad de desplegar sus esfuerzos como así el poder disponer e impulsar el espíritu de empresa, la convicción en los valores terrenos, la fe en sus cultos y tradiciones, la virtud del trabajo y el ahorro, condujeron a transformarse en motores de los desafíos que estaban dispuestos a asumir. El aficamiento, en el país, de una numerosa masa de población extranjera –en parte analfabeta, con desconocimiento del idioma, pobre, artesanal y campesina– como de capas de profesionales e intelectuales, técnicos, artistas, artesanos y empresarios a todos los guió el sueño de *fare l'America!*. Para que la expectativa surgiera había sido necesaria una profunda revisión y reformulación de las capas dirigentes que abandonaran el pensamiento colonial.

El marco social, histórico, cultural en plena reformulación, y nueva constitución, será lo que permitió una plataforma sobre la cual, un mosaico de nuevos actores volcara sus sensaciones, alegrías, placeres, desventuras, frustraciones y esperanzas junto a quienes ya lo habitaban y con quienes compartieron su desplazamiento, descalificación, y en muchos casos la marginación a que fueron sometidos.

En esa plataforma se encontraron viejas y nuevas tradiciones y expresiones culturales resultando necesario pintarlo, edificarlo, narrarlo, y también musicalizarlo. La mixtura de sonoridades y ritmos, de posibilidades instrumentales que se fueron gestando, como así dar acompañamiento a los festejos, bailes y burdeles donde se entremezclaban esas capas de recientes connacionales. El tango se perfiló como la síntesis fusionada de la expresión musical de la Argentina popular, trabajadora, moderna, conformándose estilística e instrumentalmente en consonancia, a la par de cómo se fue consolidando el proyecto del país de los ochentistas.

Los contingentes inmigratorios provinieron, básicamente, de dos cauces. Los de quienes emigraron portando algunos recursos, y hasta fueron atraídos para insertarse dentro de las clases dirigenciales, con sus formaciones profesional, cultural o experiencia empresaria y aquellos otros a los que sólo los acompañó su propia fuerza de trabajo y los enseres para ello. Los primeros, recurrieron a sus ahorros, su prestigio o a los vínculos que lograron dentro de la sociedad emprendedora en obras públicas y privadas, sumándose a la demanda de recursos que demandó la reconversión del país. Para 1887, casi el 80% de las casas de comercio y el 82% de los establecimientos industriales se encontraban a cargo de inmigrantes, lo que reflejó un vertiginoso crecimiento de las fortunas. Tanto artesanos, de variados oficios, como mecánicos, herreros, torneros, carpinteros, cocheros, sastres, marmoleros, alfareros, carboneros, albañiles y frentistas como abogados, arquitectos, médicos, ingenieros, agrimensores, topógrafos, empleados de empresas locales y extranjeras, funcionarios, constructores, profesores y maestros de escuelas, de música, pequeños comerciantes y talleristas, docentes, medianos comerciantes de marcas y ramos generales, como intermediarios, transportistas, entre otros, resultaron expresiones de la diversidad de la paleta social.

Los que no se afincaron en colonias y estancias lo hicieron en diversos emprendimientos, de base industrial o del transporte, en cuanto a dotar de tranvías a las ciudades (adquiridos en Europa), inicialmente tirados por caballos, y luego eléctricos a los cuales fue incrementándose con el tendido de vías, la llegada del ferrocarril, la iluminación a gas y la pavimentación de calles.

Por otra parte, los sectores terratenientes confluyeron con la inversión extranjera directa, que llevó adelante, en el marco de su proyecto de facilitar los medios para el traslado de materias primas a los puertos con el fin de embarcarlas a las fábricas europeas. Los emprendimientos se orientaron a dotar de una red ferroviaria diversificada, pero de convergencia, teniendo de cabecera el puerto de Buenos Aires.

La inversión privada nacional se orientó, a la producción primaria, la especulación inmobiliaria y en inversiones para optimizar sus explotaciones: importación de productos terminados, alambrados, reproductores para cruza de razas de ganado, y también con emprendimientos en medios de transporte (recorridos de diligencias, tranvías a caballo, abriendo numerosas e inexploradas rutas y distancias).

Asimismo, asimiló a altos funcionarios, banqueros, consignatarios, estancieros, ganaderos, agricultores, importadores, empleados de firmas extranjeras, profesionales, técnicos y pedagogos.

Fuertemente centralizado en Buenos Aires y el litoral, respecto al resto, reservado como patio trasero. La cultura y costumbres hispanas, que habían predominado, fueron relegadas como modelo a emular. Ello sin impedir el reivindicar la alcurnia heredada. El modelo había cambiado de referencia. Inglaterra y Francia, especialmente, encandilaron tanto por la efervescencia de sus culturas como por constituirse en el socio privilegiado de nuestros estancieros. Al país llegaron institutrices, damas de compañía, docentes, mayordomos, artistas, como personal de servicio, de orígenes sajones y anglosajones

Testimonio de los nuevos estatus y demostración de las riquezas amasadas, se construyeron formidables mansiones que alojaron a las familias ganadoras del nuevo proceso social, abriendo paso, en el horizonte urbano, a todos los estilos arquitectónicos conocidos en la etapa de expansión capitalista europea.

Los interiores de las casonas y mansiones, vajillas, mobiliarios y artefactos fueron provistos, a través de paseos de compras que realizaron en los más prestigiosos negocios de las principales ciudades europeas. Algunas se instalaron en nuestra ciudad, importantes marcas como *Maple*, mueblería de estilo, y los bazares de orfebrería donde muchos de los enseres realizados en plata – la misma que había sido extraída de las minas del antiplano y llevada a Europa para su manufactura y que volvía a esta s tierras como objeto fabricado de prestigio y poder– como *White*; telas y tapices de *Los Gobelinos*, la casa de vestidos *Worms* o de las grandes tiendas de *Gath & Chaves* y *Harrod's*, entre tantas.

Scherzo[69]

Vivir en Buenos Aires, "*como estando*" en París

El lujo es una necesidad que empieza cuando acaba la necesidad.

Gabrielle Coco Chanel

Las capas sociales favorecidas con el modelo agro exportador canalizaron el esplendor que experimentaban, ante sus similares, en abierta competencia de lujos y excentricidades. Como manifestación de las inmensas fortunas que acumularon, mediante la construcción de mansiones, cascos de estancias, palacetes y residencias que las expresaran. No sólo en sus casas particulares, sino hasta alcanzar la esfera pública: el Congreso Nacional, Teatro Colón, el Correo, el puerto, Palacio de Tribunales, las terminales de trenes, la Aduana, los edificios Barolo y el de la *Confitería del Molino*, la ex Obras Sanitarias tanto sobre la avenida Córdoba como de la avenida Beiró, entre numerosos predios que pueblan la escenografía porteña (y aún de otras ciudades, como Rosario) en demostraciones arquitectónicas que reflejan el cambio de época y la marca de agua de que dispuso la nueva clase dirigente. Matiz diferenciador del resto de los países sudamericanos, que mantuvieron sus diseños colonial español/portugués, alcanzando por ello el mote de la *París rioplatense*.

Estableciendo una imagen de sociedad, fingidamente trasplantado, que buscó la mayor semejanza con las casas aristocráticas de la vieja Europa. Aún cuando la Asamblea del Año XIII había abolido todos los títulos nobiliarios, la autoconvicción de los sectores relacionados a la explotación primaria de estar viviendo y formar parte de una tradición de nobleza de sangre, alcanzó ribetes de veleidades. Una manera de estar en Buenos Aires, en lugares próximos a la rentable e inagotable llanura pampeana, pero imaginándose despertarse, desayunar y vivir en París. En tal mundo, el tango, como fenómeno cultural fue resistido y negado por ser, precisamente, testimonio y espejo del mundo real de los desclasados y marginados. Solo su práctica, en los salones europeos, implicó una relativa aprobación, permitiendo levantar las acusaciones de pecaminoso, malandra, como *reptil de lupanar* (Leopoldo Lugones).

Los abismales contrastes de una sociedad particionada en dos. Las capas medias y altas, con sus expresiones de hacendados, comerciantes, profesionales, técnicos y empleados de alta calificación por un lado. En tanto, por el otro, las capas desplazadas por el proceso civilizatorio interno que se llevó a cabo de sometimiento, extinción o expulsión de las poblaciones de criollos, originarios y negros, arrastrados a soluciones habitacionales y de convivencia lindante con el abandono y la marginalidad. Entre esos dos mundos, el rol que fue ocupando la inmigración, tanto en uno como en el otro sector de la sociedad, tuvo un protagonismo mayúsculo.

Para con las clases altas la consumación del perfil socio dependiente se completó asimilando las formas culturales europeas. Tanto desde los estilos de los edificios, la indumentaria, como de las expresiones artísticas del viejo continente, rechazando, en consecuencia, las expresiones

69. Es un movimiento de la sonata de carácter rápido y de textura alegre, a diferencia del minueto.

autóctonas o fruto de fusiones. La música sinfónica, coral u óperas fue asimilada directamente, como una alta expresión musical que deleitaba a la burguesía europea. Para la cual, se dotó de un circuito de teatros que llegaron a competir con los del viejo continente, como el Teatro Colón, poseedor de una de las acústicas más perfectas. Esta asimilación cultural, si bien les reportó prestigio, roce social y, en definitiva, ilustración musical, era en gran parte fruto de expresiones musicales de otras latitudes.

El ordenamiento que el mundo transitaba también perfilaba su correlato cultural, en este caso musical. Tanto en la apertura democrática de masivos públicos, como con la incorporación de artistas populares y la edición de obras de nuevos estilos y orquestaciones. En América, también se produjo un proceso de gestación de nuevas expresiones. No tanto en las capas medias y altas de la sociedad comprometidas con otra dimensión de representatividad, sino en los sectores sociales populares. El tango, hizo su aparición en un contexto histórico conjuntamente con otras expresiones del continente, como expresión urbana de los trabajadores, campesinos, marginados e inmigrantes.

Sostener esa apariencia de las capas altas implicó descalificar todo lo extramuro, viviendo prácticamente en un micro clima, que no implicó una desatención de la cosa pública por parte de su capa dirigente. Para nada. El montaje escénico impuso habitar en castillos de ensueño pero, sin desatender ni la marcha de los negocios, ni alejarse de la función pública, necesaria manera de "*custodiar y acrecentar*" el modelo productivo que los beneficiaba. *El ojo del amo engorda el ganado*, sostiene la sabiduría popular.

Esos sectores, habían impostado, tanto esa imaginaria estirpe como su peculiar manera de hablar, no contaban con cunas sostenidas en la alcurnia de antiguas familias ni de heráldicas tradiciones, sino de los pingües beneficios de una clase que había expulsado y casi extinguido a los nativos, despojándolos de sus tierras sin vacilar de hacerlo a sangre y fuego. En verdad, vivían en el país de donde obtenían sus suculentos recursos como pseudo aristocracia autoasignada, en tanto sus deseos y aspiraciones sólo eran posibles de lograrse entre sus pretendidos pares europeos, los que, a su vez, los consideraban como *nuevos ricos* descastados. Países y culturas que no solamente los descalificaban, en los corrillos, sino que los consideraban una forma de súbditos, de *sudacas*. Distintos. Especie de mercaderes que aceptaron la primacía europea como parte de la estructuración neocolonial. Capaces de brindar y sostener como lo hizo el vicepresidente argentino Julio Argentino Roca hijo, en Londres de 1933, chocando su copa por que "*la Argentina es la joya más preciada de la Corona Británica*", con motivo del pacto que firmó con mister Runciman, por la comercialización de las carnes argentinas.

"*Ya en la época del modelo agroexportador,* –escribió Mario Rapoport– *una de las características más destacadas de la oligarquía terrateniente era su cultura fuertemente rentística. Este sector obtenía abundantes ganancias como resultado de la propiedad de grandes fundos rurales, que, gracias a su elevada productividad permitían apropiarse de rentas extraordinarias a nivel mundial. Esa oligarquía, lejos de preocuparse por utilizar el excedente para reinvertirlo, dejó la tarea en manos del capital extranjero (al contrario de lo que ocurrió por ejemplo en Canadá y Australia, entonces dos colonias, que pronto sostuvieron las riendas de sus propias riquezas) utilizando esa acumulación en el consumo extravagante e improductivo: desde costosos viajes a Europa, la construcción de suntuosas mansiones, algunas con bloques de material totalmente importado, como las famosas residencias de Victoria Ocampo, o hasta liquidar parte de su patrimonio como cuenta Ricardo Güiraldes en su novela Raucho, para el mantenimiento de cortesanas europeas de moda*".

Continuó, el profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires: "*Según Jim Levy, un historiador australiano que hizo un análisis histórico comparativo entre los dos países, Argentina y Australia, mientras el Estado Argentino era un gobierno de los estancieros, o dicho de otra manera con un gran*

estancia a su cargo, la intervención estatal en la economía colonial australiana tomaba otros rumbos. Por ejemplo, ya hacia 1900 el gobierno dirigía las más grandes empresas de la economía primaria y del transporte, las comunicaciones y el manejo del agua".

"(...) *Por otra parte, las empresas extranjeras, desde las que arribaron al país en la época agroexportadora hasta las que procuraron beneficiarse del proceso de industrialización, en vez de reinvertir las ganancias que obtenían a fin de aumentar la producción o incorporar nuevas tecnologías que permitieran mejorar la competitividad, optaron por repatriarlas a sus países de origen aprovechando una legislación liberal que las favorecía. Lejos de estimular el desarrollo nacional, estas prácticas no hicieron más que profundizar la dependencia e impedir un crecimiento económico sustentable. (...) Los estratos superiores de la sociedad terminaban canalizando la riqueza hacia pautas de consumo improductivas e imitativas del mundo desarrollado o alimentaban con sus fugas los procesos de acumulación (de los países) del centro*".

"Los años dorados"

En ocasión de la publicación por *El Ateneo*, del libro Argentina, *Los años dorados* (1889-1939), de Alberto Dodero y Philippe Cros, el periodista Hugo Beccacese realizó una opinión crítica sobre el libro que pasó revista a los estilos de vida de las capas dirigenciales en esos cincuenta años. La oportunidad le permitió repasar "*aquel período de opulencia*", desde una mirada afín con los autores, resaltando partes del texto. Resultará interesante detenernos en esa mirada que acercaron.

Recordaron –escribió Beccacese, citando a los autores– que "*los vendedores de las joyerías de Place Vendôme y de las casas de alta costura en París conocían de memoria los nombres de los clientes llegados de Buenos Aires y se referían al trío más selecto de ellos como ´las tres A´ o ´la triple A´ (por supuesto, nada tenían que ver con el grupo parapolicial creado por López Rega varias décadas después). Los miembros de ´las tres A´ eran quienes se llamaban Alvear, Álzaga y Anchorena*".

"*La Argentina estaba gobernada, más allá de las diferencias de ideas y de intereses, por un grupo social vinculado por lazos de sangre, que administró la República y tomó como modelo la cultura europea, particularmente la francesa y la inglesa*".

Más adelante, señaló que "*los señores de estas tierras, codiciadas por los extranjeros, fueron educados por institutrices inglesas, francesas y alemanas, que les enseñaron a hablar los idiomas extranjeros sin acento. Así formados, adoptaron el protocolo, las reglas de cortesía y los gustos europeos, hasta el punto de que no era fácil distinguirlos de los aristócratas de la otra orilla del Atlántico con los que, bien pronto, terminaron por emparentarse. Querían ser refinados y progresistas a la vez. Cuando les llegó la hora de construir los cascos de las estancias y sus casas porteñas, buscaron inspiración en el estilo de moda que, paradójicamente, era muy conservador: el eclecticismo de la Ecole des Beaux Arts. Chapadmalal, de los Martínez de Hoz, por ejemplo, es un perfecto castillo inglés. Allí se alojó precisamente el príncipe de Gales, futuro y romántico duque de Windsor. En La Armonía, de los Unzué, un lago donde se podía remar y navegar imitaba los estanques de Versalles. Pero al lado de esa serena superficie acuática, había llamas que daban color local al conjunto. Concepción Unzué, otra integrante de ese clan fabulosamente rico, se hizo levantar en Huetel, su campo de 60.000 hectáreas, un castillo a la manera de la época de Luis XIII. Nada era imposible. Cualquier espejismo podía convertirse en realidad porque había dinero y voluntad para ello*".

"*En las estancias y en las quintas se celebraban cacerías del zorro, como si se estuviera en Inglaterra. Las mujeres vestían de amazonas y los servidores lucían libreas. Hay imágenes que muestran zorros*

muertos sobre el capot de un automóvil. Se tiene la impresión de contemplar avant la lettre imágenes de Godsford Park, de Robert Altman".

"Los viajes a Europa se hicieron necesarios para continuar con los negocios internacionales, alternar con la mejor sociedad e importar lo mejor de la cultura europea, desde la ropa hasta muebles, cuadros, movimientos literarios y pictóricos, además de novios con títulos nobiliarios. Había llegado el momento de empezar a gastar lo que se había acumulado y era preferible hacerlo con buen gusto. Hoy, una parte considerable del acervo artístico de los museos argentinos proviene de las colecciones privadas. Las mujeres argentinas de la alta sociedad se vestían en las casas de alta costura".

"Por si fuera poco, el tango le dio una identidad musical a esa invasión de ejemplares humanos llegados de las pampas, con sus toros campeones y caballos de haras veloces como flechas. Hombres y mujeres que procedían del Río de la Plata encargaban sus relojes, pulseras, collares y tiaras en Cartier y en Van Cleef (donde Gardel se hizo diseñar un pendentif de ónix y brillantes)".

"Las travesías a Europa se hacían en transatlánticos de lujo como el Cap Arcona. Los pasajeros de primera clase viajaban con sus servidores que, la mañana de la partida, llegaban al puerto para cambiar la ropa de cama de la compañía de navegación por la de los señores, con las iniciales bordadas en sábanas, almohadas y toallas. Las bañeras, para evitar cualquier posible contagio, eran flambeadas por los criados, como si se tratara de crêpes. En la cubierta de primera se podía jugar al tenis, hacer natación y correr, además de pasear para ver y ser visto".

Continuó rememorando que "*había personajes con mucha gracia, a veces involuntaria, en ese grupo de argentinos afortunados. Las tres hermanas Unzué, tan ricas como ingenuas, integraban ese ramillete simpático. A una de ellas, se le atribuye la frase inmortal ´Cuando venga el comunismo, me voy a la estancia´. En tiempos del casamiento de Juanita Díaz con el duque de Luynes, María Unzué de Al vear y ´Cochonga´ Unzué de Casares mantuvieron un diálogo notable. Una empezó: ´Che… y estos Luynes… ¿qué tal serán?´. Y la otra respondió: ´Me parece que son allá lo mismo que nosotros acá…´".*

"Entre las residencias de argentinos en Francia, el Manoir du Coeur Volant, de Marcelo Torcuato de Alvear, cerca de París, era una de las más hermosas y frecuentadas por la alta sociedad internacional".

Más adelante apuntó sobre el libro que "*es un formidable documento sobre una época, pero más allá del indudable interés histórico, está teñido de una nostalgia admirativa por todo lo que fue. El contraste entre aquel pasado y el presente es desolador. Pero un libro tan proustiano como este deja una puerta abierta a la esperanza. Y predice melancólicamente que ´cuando se emprende la búsqueda del tiempo perdido, se termina por recuperarlo´".*

Tarantela[70]

Los conventillos

...lo que hace al alojamiento y condiciones higiénicas es realmente desastroso. Los que viven mejor son los que pueblan los numerosos ranchos de las orillas; a lo menos tienen luz y aire, pero los conventillos de la ciudad son atroces. Lo que extraña al visitarlos, es que puedan vivir en semejantes condiciones. Las piezas tienen pisos imposible sucios hasta repugnar, chicas y caras. Allí hay que preguntar qué microbios son os que faltan...

Juan Bialet Massé.
Estado de las Clases Obreras en el interior de la República, 1904.

Buenos Aires ofrecía contrastes extremos. La de las clases altas que vivían, pareciera en un Edén, como vimos, frente al proceso inmigratorio, tanto de extranjeros como de nativos, de signo opuesto. Sin sus brillos ni oropeles.

El plan ideado de reconversión del país, acorde a la división internacional del trabajo imperante y al rol de dependencia que se autoimpusieron las clases altas argentinas, adoleció de, entre tantísimas carencias, de dos esenciales: trabajo y vivienda para las capas humildes y de inmigrantes. En verdad, la intervención del estado, tanto para regular como producir viviendas, no había existido. El cambio de matríz social expuso, crudamente, la imprevisibilidad y la concepción liberal reinante que delegó en el mercado la resolución del problema habitacional. No así el de la obra pública, para infraestructura o equipamiento como puertos, usinas, oficinas, teatros, escuelas, hospitales. El tema de la vivienda para las capas trabajadoras y humildes nunca fue atendido. Una alternativa, más como oportunidad de negocio que de solución asistencial, lo constituyeron las casas para alquilar destinadas para sectores de la clase media. El Código Civil prohibía de manera explícita la subdivisión de la propiedad, por consiguiente, las viviendas de las "*casas colectivas*" sólo podían alquilarse y eran construidas para tal fin; recién en 1948, se sancionó la Ley de Propiedad Horizontal.

El éxodo porteño

Las pésimas condiciones sanitarias de Buenos Aires, hubieron de tener fuerte incidencia en la relocalización habitacional. Ya en 1867, los soldados que regresaban de la Guerra del Paraguay, lo hicieron portando el cólera, comenzando a aparecer signos de alarma en la población. En los tres años siguientes, se sucedieron las epidemias de tifus, viruela y difteria que dejaron miles de muertos. Afectó a los barrios de San Telmo, Balvanera, Concepción, San Nicolás, Catedral al Sud y Montserrat poblado de viviendas burguesas y de trabajadores. El pánico terminó de generalizarse cuando, en 1871, se declaró la epidemia de fiebre amarilla de efectos devastadores.

70. Tradicional del sur de Italia, de ritmo alegre y danza vivaz. Data del siglo XVI cuando era ejecutada en ceremonias para curar a quienes se creía víctimas de mordedura de la tarántula, una araña legendaria.

Las circunstancias obligaron, a las clases altas, a abandonar los caserones coloniales de la zona sur, pasando a convertirse en conventillos. Como la del exvirrey del Pino, ubicada en Perú y Belgrano, conocida como la casa de la *Virreina Vieja*, por que continuó habitándola su viuda y, entre tantas más, la que había pertenecido a Ramos Mejía, de Bolívar 533, que funcionó como legación británica alojándose, transitoriamente en ella, Rosas, antes de exilarse en Inglaterra. También las casas de Manuel de Lavardén y la de los López, construida por Manuel Planes y donde Vicente López y Planes escribió el Himno Nacional. El éxodo de las capas altas las llevó a reinstalarse en las zonas del norte de la ciudad, dando pie al afán de diferenciación y ostentación en terrenos altos y alejados, conectados por trenes y tranvías.

Mientrás tanto, los contingentes de inmigrantes que arribaban comenzaron a habitar esas casas regenteadas por especuladores. Quienes llegaron a disponer de numerosos conventillos y casas de renta, como los casos de la familia Bencich; Juan Pedro Esnaola, el arreglador del Himno Nacional; el empresario Nicolás Mihanovich y el hacendado Anchorena, entre tantos. Comerciantes italianos construyeron, en 1867, en Corrientes entre Talcahuano y Uruguay, dos conventillos de sesenta piezas en total como parte de un proceso expansivo de la especulación alcanzando, hacia 1880, al quince por ciento de la vivienda urbana. El diario *La Prensa*, en 1871, resaltó las bondades del pingüe negocio rentístico de las viviendas humildes: el "*sistema de construir en pequeños terrenos gran cantidad de habitaciones hechas con materiales de poco costo y de tales condiciones que produzcan un alquiler de 3 a 4%, lo que representa una recuperación de la inversión en dos años y medio*".

Para 1882, a instancias del intendente Torcuato de Alvear, Juan Antonio Buschiazzo, director de la Oficina de Ingenieros Municipales, elaboró un proyecto de *casas para obreros* que propuso mejoras en la calidad constructiva y de los servicios sanitarios. Logró ser concretado, parcialmente, en las tierras que ocupaban los mataderos del norte, en la actual avenida Las Heras.

La escasez de viviendas y el alto precio de los alquileres convirtió la cuestión en una necesidad pésimamente atendida. Llegándose a los extremos de alquilarse las camas sólo para dormir. Eran las que se conocían como camas calientes, en razón que siempre eran utilizadas, por turnos. O las llamadas maromas, que consistían en sogas colgadas de los techos para dormir de pie.

Los conventillos (diminutivo de *convento*) estaban conformados por habitaciones ubicadas alrededor de uno o varios patios centrales, o en cuartos alineados a lo largo de pasillos y galerías. Los mismos eran alquilados por una familia o por un grupo de hombres solos, generalmente inmigrantes. Los servicios (letrinas, duchas, piletones de lavar), cuando los había, eran de uso comunitario para todos los inquilinos. El diputado socialista Alfredo Palacios presentó un proyecto de ley que estableció la prohibición de poner medidores de agua en los conventillos, como deseaban algunos propietarios y caseros; cabe aclarar que la ropa que se lavaba podía ser de la propia familia o para terceros. Generalmente, no contaban con cocinas, por lo que debían preparar los alimentos en braseros, que se encendían en el patio o en la misma habitación.

Eduardo Wilde, en 1895, describió "*un cuarto de conventillo, como se llaman esas casas ómnibus, que alberga desde el pordiosero al pequeño industrial, tiene una puerta al patio y una ventana, cuando más; es una pieza cuadrada de cuatro metros por costado, y sirve para todo lo siguiente: es la alcoba del marido, de la mujer y de la cría, como dicen ellos en su lenguaje expresivo; la cría son cinco o seis chicos debidamente sucios; es comedor, cocina, despensa, patio para que jueguen los niños, sitio donde se depositan los excrementos, a lo menos temporalmente, depósito de basura, almacén de ropa sucia y limpia si la hay, morada del perro y del gato, depósito de agua, almacén de comestibles, sitio donde arde a la noche un candil, una vela o una lámpara; en fin, cada cuarto de éstos es un pandemónium donde respiran contra las prescripciones higiénicas, contra las leyes del sentido común y el buen gusto y hasta contra las exigencias del organismo mismo, cuatro, cinco o más personas*".

Incremento de conventillos y su población				
Año	Cantidad conventillos	Total de cuartos	Habitantes	Promedio hab/ cuarto
1880	1.770	24.023	51.915	2,20
1883	1.868	25.645	64.156	2,50
1887	2.835	s/d	116.167	s/d
1895	2.249	37.603	94.743	2,50
1905	2.297	38.405	129.257	3,40
1907	2.500	s/d	150.000	s/d

Fuente: Dr. Guillermo Rawson, Censos Generales de la Ciudad de Buenos Aires y Departamento Nacional del Trabajo.

Existió otro tipo de conventillo, difundidos en el barrio de La Boca, habitado, en gran medida, por genoveses asociado a la actividad marinera y portuaria desarrollada en muelles, barracas, areneras, astilleros y almacenes navales, desde la segunda mitad del siglo XIX. Los inquilinatos tomaron la forma de volúmenes cúbicos, a veces sobreelevados con pilotes debido a las inundaciones, de chapas onduladas de los más variados colores, utilizando los sobrantes de pintura de los barcos.

Estos conventillos se disponían en el terreno como bloques de más de una planta, construidos por adiciones progresivas y separados por patios, no tan amplios como los de los tipos antes mencionados. Patios característicos, con sus escaleras de madera y circulaciones perimetrales a la manera de galerías-balcón. Dispuso, por familia, con derecho a uso de lavadero y retretes comunes, cada unidad de vivienda podía llegar a tener dos cuartos, cocina y baño incorporado, en muchos casos.

A medida que el progreso económico-familiar lo permitió, se autoconstruyeron una serie de habitaciones alineadas, con patio lateral, la llamada casa chorizo, en un lote pagado en cuotas mensuales y ubicado en la periferia de la ciudad y que llevó a decir, en 1931, al dirigente socialista Américo Ghioldi: "*Es necesario recorrer los barrios apartados de la ciudad en días domingo y ver a hombres, mujeres y niños trabajando afanosamente en la construcción de una pobre habitación, una cocina y un w.c.…*".

La obligada convivencia, entre diferentes tradiciones y experiencias, en un común marco de carencias y postergaciones, fueron circunstancias que alentaron, tanto la simbiosis de culturas como el nacimiento de formas que las expresaran.

Numerosos tangos dieron cuenta de la vida que transcurrió en los conventos, por caso, *Oro muerto* (1926), con letra de Julio Navarrine y Juan Raggi, que le cantó a las paicas milongueras y a los pibes del patio:

El conventillo luce su traje de etiqueta;
las paicas van llegando, dispuestas a mostrar
que hay pilchas domingueras, que hay porte y hay silueta,
a los garabos reos deseosos de tanguear.

Flor de fango (1914), de Pascual Contursi, que narra el pasaje de una mujer desde su cuna, que "*fue un conventillo alumbrado a kerosén a las farras de champán*" del centro, para terminar, en su decadencia, alquilando una pieza en una "*casa 'e pensión*"; y del mismo autor, *Ventanita de arrabal* (1927), que describió "*en el barrio Cafferata, un viejo conventillo con los pisos de ladrillo, minga de*

puerta cancel"; *El bulín de la calle Ayacucho* (1923), de Celedonio Flores, evocó un "*cotorrito mistongo, tirado en el fondo de aquel conventillo, sin alfombras, sin lujo y sin brillo*".

Eugenio Cambaceres lo describió en su novela *En la sangre* (1887), y Florencio Sánchez alcanzó a representarlo en un clásico del teatro, *El conventillo* (1906). Gran cantidad de ensayos se han realizado, describiendo las casas de inquilinato: *Croquis bonaerenses* (1896), de Marcos F. Arredondo; *El conventillo* (1918), de Luis Pascarella, que detalló las penurias del inmigrante como en *La casa por dentro* (1921), de Juan Palazzo.

Hasta Evaristo Carriego, pocos habían sido los poetas que se habían ocupado de interpretar el mundo popular. La primera década del siglo XX, abrió con la serie *El alma del suburbio*, seguida por *La canción del barrio*. Le continuaron Baldomero Fernández Moreno, que le cantó a "*esos solemnes caserones/ que transformó el azar en conventillo*", y, con una acentuada protesta social, Alvaro Yunque (Arístides Gandolfi Herrero), quien, en sus *Versos de la calle* (1924) dio gran protagonismo a los inquilinatos.

Del mismo modo, ya en el primer libro de Raúl González Tuñón, *El violín del diablo*, 1926, aparecieron los *Poemas del conventillo*. Por su parte, el sainete y el grotesco, se constituyeron en las principales dramatizaciones del habitat popular urbano. Mientras el grotesco se presentó como un drama intimista, el sainete se desarrolló como un género tragicómico de lenguaje coloquial en el escenario del patio del conventillo y la infaltable milonga. En este género destacamos a dos autores: Carlos M. Pacheco con *Los disfrazados* y *El diablo en el conventillo*, y Alberto Vacarezza con *Tu cuna fue un conventillo*, La comparsa se despide y una obra que alcanzó gran repercusión y éxito: *El Conventillo de la Paloma* (1929).

Vacarezza, precisamente, ubicó, la trama en lo de *la Paloma*, un predio que había hecho construir *La Nacional de Calzados*, una fábrica que empleaba gran cantidad de trabajadores inmigrantes, para darles vivienda a los mismos. Los dueños de la planta, ubicada sobre la calle Murillo, en el actual de Villa Crespo, fruto de los estímulos a la radicación de fábricas en esa zona que impulsó el intendente de la ciudad de Buenos Aires, Antonio Crespo, a fines del siglo diecinueve, como también a los barrios de Palermo y Chacarita. Fue así como edificaron en Serrano 156, un edificio que pasó a ser conocido como el *Conventillo Nacional*, en referencia al nombre de la citada fábrica. Constaba de un patio lateral y ciento doce habitaciones, con una cocina agregada en su frente, ubicados a lo largo de dos pasillos angostos, en dos plantas. Las condiciones sanitarias, reducidas a los dos baños que disponían, y de hacinamiento eran graves, ya que vivían unas cuatro o cinco personas por pieza.

El sainete, estrenado en 1929, representó la llegada al conventillo de una mujer, *la Paloma*, mezcla de obrera y amiga íntima de todos, quien desde un altillo observaba a los admiradores que se acercaban como en procesión, de manera pacífica o belicosa, recurriendo a un humor simple y de serenatas a la dama, en búsqueda de sus favores y del esquivo amor. Actualmente, una placa de la Legislatura porteña, colocada en el frente del edificio sobre la calle Serrano, recuerda el lugar y homenajea al autor teatral.

Concierto[71]

El nuevo orden político-social

Es la primera vez que la República asiste a la constitución de un gobierno sin conocer su programa ni las orientaciones generales que se propone seguir. Se dirá que lleva el programa del Partido Radical, pero éste fue revolucionario, y el plan y los medios de destruir son fundamentalmente distintos de los planes y medios de reedificar.

Diario La Prensa.
3 de agosto de 1916.

La expansión y el crecimiento permitieron completar la instalación del plan pergeñado durante el exilio rosista, al que fueron obligados los que integraron la generación del '37, que alcanzó a plasmarse en el período 1880/1910. Terminó consolidándose, con sus más y con sus menos, con avances y retrocesos, con éxitos y fracasos, la Argentina deseada por los sectores de la burguesía oligárquica agrícola-ganadera y su comercio con Gran Bretaña, opuesta a Rosas.

La intentona de conquista militar británica, fue derrotada en 1806 y 1807. Sin embargo, tenían establecidos vínculos con los sectores altos de la sociedad colonial que, en los años siguientes, ampliaron y profundizaron. La oposición al monopolio español y el rechazo al bonapartismo, por motivaciones diferentes, unos por oposición al establecimiento de monarquías republicanas y otros por haber destronado a su rey, actuaron como dos vectores de coincidencias.

Asimismo, la presencia solapada, o manifiesta, de intereses económicos y políticos británicos, hasta el respaldo a las luchas de la independencia, como el arribo de aventureros y corsarios, devenidos en combatientes expertos en las luchas contra Napoleón, dispuestos a someterse al pabellón nacional, permitió la integración de conductores y experimentados guerreros, acompañando a los patriotas, en la gesta de la independencia americana. Por lo cual, solieron ser frecuentadores de los salones de la sociedad rioplatense, como en el comercio y el contrabando, desde el siglo XVII. Más allá de los vaivenes propios de toda relación, el pensamiento colonialista británico ejerció influencia en sectores de las capas medias y altas nativas.

No todo resultó dichoso. La decisión de insertarse en el mundo capitalista, luego de Caseros, se asumió sin una plena dimensión de lo que les reportaría la nueva estructuración social. Los contingentes de inmigrantes que habían ido arribando, comenzaron a interesarse sobre la evolución de los asuntos del país, aún cuando para muchos de ellos su presencia en la Argentina era solamente una situación transitoria. La Revolución del Parque (julio de 1890) entremezcló representantes de los sectores políticos y sociales que se oponían al unicato del presidente Juárez Celman (cuñado de Roca), al que acusaron de utilizar métodos despóticos y carencia de principios morales, cuando en verdad bregaban por una ampliación de la torta participativa y distributiva.

71. Es una obra para un instrumento solista, o en algunos casos también con orquesta incluida, que usualmente es de tres movimientos.

Comenzaron a registrarse niveles de convulsión social desconocidos hasta entonces, tanto por la naturaleza de los conflictos, como por la presencia de expresiones nuevas, nutridas de teorías socialistas y anarquistas, que instalaron agremiaciones, huelgas y desequilibrios, en medio de la crisis mundial que azotaba.

Precisamente, las capas de trabajadores y asalariados tuvieron su primera organización, que los nucleó, con la fundación de una Federación Obrera. A través de un petitorio al Congreso, el 1° de mayo de 1890, presentaron una serie de reclamos por el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas; la prohibición de emplear a menores de 14 años, como de la mujer cuando sus tareas afectaren la salud, del trabajo a destajo o por subasta. Se propuso, además, la abolición de las ocupaciones nocturnas para mujeres y menores de dieciocho años; abogó por el descanso semanal de treinta y seis horas; que se efectuaran inspecciones por las condiciones de trabajo en los establecimientos por parte de representantes del estado, como sanitarias; el otorgamiento de un seguro a los trabajadores contra los accidentes y la creación de tribunales integrados por obreros y patronos, para la solución pronta y gratuita de los diferendos entre unos y otros.

En 1857, se había creado, en Buenos Aires, la primera organización obrera del país, la Sociedad Tipográfica Bonaerense la cual, en 1878, se convirtió en el primer sindicato argentino: la Unión Tipográfica Bonaerense. Un año más tarde (1879), declaró la primera huelga contra la reducción de salarios. Los empresarios también se dieron formas organizativas, en defensa de sus intereses. Los estancieros crearon, en 1866, la Sociedad Rural Argentina (SRA), en tanto que los industriales, en 1875, constituyeron el Club Industrial, que se configuró, en 1887, como la Unión Industrial Argentina.

La naturaleza de los reclamos señalados, da una dimensión del clima de convulsión de los actores sociales. En junio de 1890, se formó la primera central obrera de América Latina: la Federación de Trabajadores de la Región Argentina que, si bien no participó de la Revolución del Parque, si lo hizo en el ardiente escenario. Desde la Revolución del 90, la protesta política y social en Argentina fue en constante crecimiento, ocupando distintos frentes: la agremiación y nacimiento de sindicatos, la prédica y la acción socialista, la labor parlamentaria, las investigaciones y denuncias sobre las condiciones del capitalismo en esta margen del Plata, las coberturas periodísticas, las huelgas como la de inquilinos, la protesta anarquista, el accionar intransigente del radicalismo, tanto en las ciudades como en el campo. La demanda de los chacareros, que es recordada como el *Grito de Alcorta*, en 1912, dio ámbito para la formación de la Federación Agraria, de pequeños productores.

La trascendencia de los hechos del Parque señaló un hito, dando inicio a una etapa de ampliación del mosaico social, resultando el bautismo político de las capas medias urbanas y rurales, en el debate de la cuestión pública y la situación social a la que estaban sometidas. Numerosas expresiones surgieron, entre ellas la fundación de la Unión Cívica (Domingo Santa Cruz, la homenajeó con un tango instrumental); publicaciones opositoras, organizaciones de mitines y marchas, constitución de organizaciones feministas, locales partidarios, de sociedades de socorros mutuos (en gran parte antecesoras del movimiento cooperativo y sindical), clubes políticos revolucionarios, como formaciones gremiales, conformaron un punto de partida de quienes pugnaban por expresarse.

La Unión Cívica, había surgido como emergente y confluente de distintas corrientes, se polarizó, al año siguiente de los hechos del Parque, en dos vertientes: una, la expresada por Bartolomé Mitre, de corte conservador y otra, de signo renovador y combativo encabezada por Leandro N. Alem, opuesta al poder del roquismo. Los enfrentamientos continuaron tras la demanda de dotar a la república de un régimen democrático real, donde los actos eleccionarios contaran con el poder elegir sin condicionamientos. Roberto J. Payró, periodista y escritor, inmortalizó, de una manera irónica y clara, en Pago Chico, los mecanismos que se utilizaban para elegir representantes de gobierno.

"En el comicio reinaba, pues, la calma más absoluta, y los pocos votantes que en grupos llegaban de vez en cuando del comité de la provincia eran recibidos y dirigidos por Ferreiro, que los distribuía en las tres mesas para que depositaran su voto de acuerdo con las boletas impresas que él mismo daba al llegar al atrio. Los votantes, una vez cumplido su deber cívico, se retiraban nuevamente al comité para cambiar de aspecto lo mejor posible (el disfraz solía consistir en cambiar el pañuelo que llevaban al cuello, nada más) y volver diez minutos más tarde a votar otra vez como si fueron otros ciudadanos en procura de genuina representación.

–¡No sé pá!, que hacen incomodar a esa gente –exclamó uno de los escrutadores–. Además de incomodarse ellos nos incomodan a nosotros, porque nos hacen perder tiempo; la mayor parte ni siquiera sabe con qué nombre debe votar. Lo mejor es seguir copiando derecho viejo del padrón, sin tanta historia.

Y desde ese momento cesó la procesión de comparsa hecha a modo de los desfiles de teatro en que los que salen por una puerta entran enseguida por la otra, después de cambiar de sombrero o de quitarse la barba postiza. Los escrutadores pudieron entonces copiar descansadamente el padrón, y así lo hicieron hasta la hora de almorzar".

Leandro Nicéforo Alem y Juan Hipólito del Corazón de Jesús Yrigoyen acaudillaron el movimiento por el voto democrático que, finalmente, el 10 de febrero de 1912 alcanzó la sanción legislativa –en medio de encarnizados debates– con la sanción de la Ley 8.871, que pasó a ser conocida con el nombre del presidente que la propuso: Roque Sáenz Peña. Estableció el voto universal, secreto y obligatorio para los ciudadanos argentinos varones, tanto nativos como naturalizados, mayores de dieciocho años y que estuvieran inscriptos en el padrón electoral.

El tango, visto por sus contemporáneos

Esos años, entre siglos, que vamos recorriendo, delinearon las transformaciones sociales y políticas de la sociedad, los cuales comenzaron a ser acompañados, con el ingreso a la pubertad arrabalera, de los iniciales creadores, instrumentistas, cantores/payadores, empresarios, bailarines. Como de quienes volcaron sus impresiones y comentarios, constituyéndose en los primeros cronistas sobre el tango. Tanto profundizando en sus raíces, como de quienes lo descalificaron por considerarlo una manifestación social-musical marginal y decadente.

Robustiano Ventura Lynch, considerado el primero que indagó en los nuevos sones. En 1883, publicó *Folklore bonaerense*, inaugurando los ensayos sobre el tema, distinguiendo que "*la milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y el campo. (...) En los contornos de la ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo, que se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín*".

La cadencia mistonga y canyengue se filtró en las novelas y los textos teatrales de Eugenio Cambaceres (En la sangre, 1887); Luis María Drago (*Los hombres de presa*, 1888); Juan Piagio (*Tipos y costumbres bonaerenses*, 1889); Abdón Aróstegui (*Julián Giménez*, 1890, donde cantan el tango:

Una negla
y un neglito
se pusieron a bailá

el tanguito más bonito
que se puede
imaginá.

y en *Ituzaingó*, 1895); Ezequiel Soria (*Justicia criolla*, 1897 y *El deber*, 1898); Enrique García Velloso (*Gabino el mayoral*, 1898 y *El tango en París*, 1913); Enrique De María (*Ensalada criolla*, 1898); José S. Álvarez (*Fray Mocho*) (*Del suburbio*, 1903); Pedro B. Palacios (*Almafuerte*) (*Milongas clásicas*, 1906); Evaristo Carriego (*Misas herejes*, 1908); Marcelino del Mazo (*Los vencidos*, 1910); Alberto Vacarezza, Ciro Bayo, Roberto Martínez Cuitiño, Roberto Ribelli, José González Castillo, José Antonio Saldías, Gustavo Martínez Zuviría (*Hugo Wast*), Enrique y Raúl González Tuñón, Máximo Sanz (*Last Reason*), Gustavo Talamón, Eduardo S. Castilla, Héctor y Luis Bates, Francisco García Jiménez, José Luis Lanuza entre tantos autores que aportaron sus miradas y opiniones al *corpus* tanguero.

También de cronistas o visitantes extranjeros que, de diferente manera, dejaron sus impresiones como así de artículos en periódicos europeos de entonces. La revista *Fémina*, en 1911, sobre *El tango argentino en París* (reproducida en *El Hogar* del 20 de diciembre de 1911) destacó que "*el Boston, el doble Boston, el triple Boston, fueron, en otros días bailes de moda en los salones selectos de París; pero, en este año, el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals. Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? No es de esperarse, aunque París, tan caprichoso en sus modas, hará todo lo posible para ello. Y por cierto que no tendría poca gracia esa ´aclimatación´ del tango en su patria*" .

Como lo manifestado por Georges Clemenceau, futuro primer ministro de Francia, en sus *Notes du voyage dans l'Amerique du Sud*, de 1910, donde se referirió a su experiencia en *Los plaisirs du campo*. Del general argentino Ignacio Fotheringham en *La vida de un soldado*, de 1908; la revista parisina *Marianne*, del 26 de octubre de 1913, al publicar una nota *Sobre el tango*; de Rubén Darío, en ese año publicó *Tango*, donde señaló que "*los anuncios luminosos, a la yanqui, brillan fija o intermitentemente en los edificios, y los tzíganos rojos comienzan en los cafés y restaurantes sus valses, sus cakewalks, sus czardas, y su hoy indispensable tango argentino; por ejemplo "Quiero papita...*". Las crónicas de 1914, de Robert B. Cunnighame Graham, periodista y escritor escocés en *Del Río de la Plata*, donde escribió que "*al fin cesó el canto* –relata su experiencia de ver bailar, hacia 1870, en un paraje del río Uruguay– *y la orquesta preludió un tango, lento, acompasado y rítmico. Los hombres se alzaron y quitándose las espuelas, se retiraron al rincón de la pieza, donde las mujeres se habían amontonado como para protegerse unas de las otras, y con un cumplimiento las trajeron al espacio destinado para la danza. (...) Las ropas sueltas les daban al movimiento del gaucho, cuando giraba con su pareja, un aire de desenvoltura y facilidad, en tanto que los ojos miraban por encima de los hombros, y las caderas se balanceaban de un lado a otro. A ratos se separaban, volvían a acercarse con aire de gravedad y luego el hombre, adelantándose, tomaba a su pareja por el talle y parecía impulsarla hacia atrás, con los ojos cerrados, en una expresión de beatitud. (...) Tangos, cielitos y pericones se sucedían los unos a los otros*". La época del tango del musicólogo alemán Kurt Sachs, en su *Historia Universal de la Danza*, de 1921; Waldo Franck, novelista estadounidense, en *América hispana*, de 1931; el conde Hermann von Keyserling, filósofo alemán, *Meditaciones sudamericanas*; del escritor inglés Philip Guedalla, Argentina tango, entre tantos otros que volcaron sus experiencias e interpretaciones del ritmo que identificaba a "*la París de sudamérica*".

No todas han sido flores sobre el tango. Leopoldo Lugones en su obra *El Payador*, de 1916, no dudó de golpearle en el espinazo al tango, considerando que "*si por la música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es, como creo, la revelación más genuina de su carácter, el gaucho queda ahí*

manifiesto. El brío elegante de sus composiciones, su gracia ligera, su delicadeza sentimental, definen lo que hoy existe de música criolla, anticipando la que existirá mañana. En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada. El predominio potente del ritmo en nuestras danzas es, lo repito, una condición viril que lleva consigo la aptitud vital del engendro. La desunión corporal de la pareja resulta posible y gallarda, gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede en la música del tango, destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equivocas del abrazo, cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter".

En su *Radiografía de la Pampa*, Ezequiel Martínez Estrada, reflejó su oposición, despreciativa y *tilinga*, a la expresión que como música popular tomó el baile del tango al que consideró "*sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana. Es deslizarse. Baile del pesimismo, de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente, que se repite. (...) Era música solamente, una música lasciva que llevaba implícita la letra, que aparecerá años después cuando la masa popular que lo gustaba hubiera formado poeta. Oíanse los acordes a la noche en las afueras de los pueblos, escapando, como vaho, del lupanar, por las celosías siempre cerradas; e iba a perderse en el campo o a destrozarse en las calles desiertas*".

"*Llevaba un hálito tibio de pecado, resonancias de un mundo prohibido de extramuros. Después echó a rodar calles en el organito del pordiosero, para adquirir ciudadanía. Se infiltraba clandestinamente en un mundo que le negaba acceso. Así, a semejanza de la tragedia de la carreta, llegó a las ciudades hasta que entró victoriosamente en los salones y en los hogares, bajo disfraz*".

"*Venía del suburbio al suburbio; llegaba del prostíbulo, donde vivió su vida natural en toda la gloria de sus filigranas; donde las síncopas significaban algo infame; donde las notas prolongadas en las gargantas del vulgo estremecían un desfallecimiento erótico. Diluíase en la atmósfera, con el perfume barato, el calor de las carnes fatigadas y las evaporaciones del alcohol*".

Descalificaciones que se manifestaron durante años, alcanzando a músicos como el compositor Juan Carlos Paz que escribió en 1972 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades* (*Memorias I*), citado por Esteban Buch, donde no ahorró calificativos para un "*género arrabalero de carácter añorante y pesimista, y de ámbito espiritual sin salida. Texto y música en perpetuo clima de velatorio. El eterno lloriqueo y el tono melancólico porque se fue ella, la que siempre es mala, infiel, mientras el despechado o burlado galán es, por el contrario, el bueno, el íntegro, el que siempre tuvo razón. En consecuencia se dedicará a hilvanar recuerdos, ponerlos en música y divulgar su dolor, a voz en cuello, si es posible, y con voz temblorosa y lloriqueante, creando así la más dramática de las cursilerías: el tango*"

Suite[72]

El tango, como expresión de protesta y testimonio

Con todo, muchas de las principales formas musicales adoptadas como músicas nacionales parecen tener huellas de haberse originado en la pobreza y la marginalidad. Las huellas permanecen.

David Hesmondhalgh

A partir de incorporarle letra a *Lita*, el tango de Samuel Castriota, que Pascual Contursi transformó en *Mi noche triste*, inició un período claramente distintivo. Asimismo, Carlos Gardel, sintetizó el período de los cantores nacionales de temas camperos zambas, cielitos, gatos y milongas, sentando, además, las bases interpretativas del tango canción. Gardel lo cantó, públicamente por primera vez, en el *Teatro Esmeralda* (actual *Teatro Maipo*), en 1917.

El tango comenzó el ascenso, en la consideración de diferentes auditorios, más allá de los pesebres donde se había nutrido. La instalación del proceso democrático, que se coronó con las elecciones libres de 1916, favorecieron la entrada a expresiones del poder, en escena, de capas de trabajadores, emprendedores, estudiantes, comerciantes, pequeños productores urbanos y rurales, ante los dilemas del poder.

En otro plano, suele mencionarse, como un factor gravitante, la aceptación de parte de la aristocracia europea y su aprobación, no como danza diabólica por parte de la curia vaticana. Indudablemente tuvo valor, más que nada, para los sectores *calificados* de las capas altas, que han solido actuar más como reflejo, que como fuerza transformadora. Una manera de estornudar cuando los europeos acusaban una brisa. El tango no necesitó esa luz verde para cobrar vigencia. Hemos visto y detallado cómo tomó entidad y creció desde los rincones de las comunidades de trabajadores, artesanos y desclasados, sin necesidades de aprobaciones. De modo, que el valor que representaron aquellos hechos del viejo continente, actuaron sobre los sectores que se opusieron a su existencia. Aceptándolo, a regañadientes. El giro de los comentarios de los intelectuales conservadores, como los que mencionamos de Lugones y Martínez Estrada, se originaron en el rechazo a todo lo que implicó la inmigración. La recuperación de la imagen del gaucho, se formuló como una afirmación de lo argentino, ante el aluvión extranjero, estas eran las premisas del contexto socio-político a inicios del mil novecientos.

Resulta incompleto aceptar como única vía de ingreso a los salones europeos del tango, que se haya realizado en manos de los representantes libertinos de la oligarquía agrícola ganadera de la pampa. No resulta muy convincente que fueran difusores de una expresión musical que, en sus países y en las familias de las que provenían, lo rechazaban y avergonzaba. Más bien hace pensar que esos señoritos se sumaron a un ritmo musical que conocían, que atrajo a sectores permeables europeos en un ambiente de recepción de las expresiones más diversas, que contuvieran exotismo,

72. Forma musical compuesta por varios movimientos instrumentales breves.

provocación y seducción que les favoreció su ingreso y lucimiento bailando lo que en Buenos Aires hacían a través de patotas en prostíbulos y recreos.

"*El primer tango que llegó a Europa fue el compuesto por Enrique Saborido y Ángel Villoldo intitulado La morocha, llevado por la oficialidad de la fragata Sarmiento. (...) En 1906, inició su séptimo viaje de instrucción para visitar los puertos de oriente, llevando 1000 ejemplares del tango La morocha, siendo éste el primer tango argentino que se conoce en el mundo. (...) El tango se difundió en primera instancia en oriente (Japón) llevado por los marinos de la fragata Sarmiento, en 1906, y al año siguiente recién inicia su etapa europea*", según Eduardo Stilman en Historia del tango, citado por Edmundo Rivero.

Las avanzadas de los Gobbi, Arolas, Horacio Pettorossi, Juan Bautista Bachicha Deambroggio, Francisco Canaro, de Caro, Mario Melfi, el trío Irusta-Fugazot-Demare, Eduardo Bianco, Casimiro Aín y su compañera Jazmín, ganadores de Campeonato Mundial de Baile realizado en París, en 1920, hasta Carlos Gardel, entre tantos, fueron determinantes en instalar al tango en el viejo continente.

La presencia del tango en Europa no solo cobró vigencia con los intrépidos pioneros rioplatenses, sino, también con el positivo efecto que despertó en los restantes países. Como los casos del danés Jacob Gade, los alemanes Paul Godwin, Curt Bois; en Rusia, Piotr Leshchenko y autores como Willi Meisel, Kurt Schwabach, Hollaender, Robitscheck y Vasily Lebedev.Kumach quienes se animaron con el género rioplatense.

A ellos deberán sumarse trabajadores, marinos, viajeros, músicos que se llevaron del Río de la Plata un ritmo que los había atraído. La gran mayoría de los casos ratifican que los desembarcos de propuestas novedosas de las músicas populares se producen por sus equivalentes socio-culturales en otras ciudades. Cuando lo nuevo viene impuesto del establishment ya perdió su sabor de construcción popular. Las plantas florecen y crecen desde sus raíces, jamás tironeando de sus ramas.

El tango, además, se convirtió en una expresión cultural con vigorosas connotaciones económicas. Numerosas actividades se iniciaron y sostuvieron por los beneficios que representó como producto de crecimiento y alcance masivo. Editoriales publicando partituras, casas de instrumentos, salones y conservatorios, compañías discográficas, gramófonos y vitrolas, algunos ejemplos para dar dimensión del vasto frente de avance. Reproducidos para probar pasos de baile, tanto en las salas de las casonas, en las esquinas de los barrios, aunque, en estos últimos casos, ampliamente, al compás de los organitos, fue abrazado por la juventud de entonces.

Dentro de las significaciones de la presentación del tango de Castriota-Contursi, el país había ingresado, el año anterior, al sistema democrático de elección de sus gobernantes mediante el sufragio secreto y obligatorio, solo para los hombres. El país pasó a gobernarlo un representante que gozaba del respaldo popular exteriorizado mediante el respaldo masivo que representó el sufragio, habiendo llegado a asumir la primera magistratura como expresión de las causas democráticas y republicanas. Las capas privilegiadas de la sociedad, por primera vez, fueron desplazadas del gobierno, quedando a un costado y desatando campañas de desprestigio e insidias. Promediaba la Primera Guerra Mundial y el descontento, en el mundo, alcanzó, con la revolución rusa (noviembre de 1917), el punto más alto de quiebre con el viejo régimen. Tamañas modificaciones del cuadro propio como del general, actuaron sobre una liberalidad de las costumbres, a cierta sensación de *permiso* de ganar el *centro* para el tango. A *Mi noche triste* cabe asignarle ese valor, de abrir una nueva etapa musical, por la combinatoria de razones y consecuencias, y a Gardel de dar ese paso trascendente. De los arrabales, los barrios, al centro de la ciudad.

Protesta y testimonios

Andate a la Recoleta, de autor anónimo como la mayoría de las composiciones de los primeros tiempos, en el estilo tango andaluz, aproximadamente de 1878, se refiere al conflicto que se originó cuando la compañía de tranways a caballo, fundada nueve años antes, por el empresario argentino Mariano Billinghurst, fuera enviada a la quiebra para favorecer a la *Anglo Argentina*, empresa de capitales extranjeros, por parte del gobierno:

Andate a la Recoleta,
decile al Recoletero
que prepare una bóveda
para este pobre cochero
(...)
Sí, sí, sí, que Gaudencio se va a fundir.
No, no, no, que Gaudencio ya se fundió.
Y ven a los mayorales
parados en los estribos
con un letrero que dice:
calle de Estados Unidos.

Por entonces, se conoce el vals *Canción roja*, que Martín Olegario Saldías le dedicó al ideólogo anarquista, en oportunidad de visitar el país, Enrico Malatesta, en 1899:

Compañero, cruzados hermanos
Que altaneros marcháis a la lucha
Detened vuestro paso y escuchad
Mi sonora y rebelde canción.
Oíd hermanos mis cánticos rojos
Deteniendo el corcel de la brida...

Para aquellos años también aparece el tema compuesto por Francisco Bianco, *El obrero*, dando cuenta de la situación que atravesaba:

Pobre esclavo del trabajo
De la mísera jornada,
Que ganando casi nada
Se desvela con afán.
Porque si pierde algún día
Su sueldo se va apocando
Y en su hogar le va faltando
La yerba, el azúcar y el pan

Los representantes de los trabajadores que comulgaban con ideas anarquistas y socialistas no vieron de buen agrado el acercamiento al tango. Era considerado una expresión de la lumpenización de la sociedad, como manifestación de los burdeles, el alcohol, el juego y la trata. La existencia de una ética revolucionaria que desestimaba cualquier vestigio de la sociedad burguesa. Promoviendo los mejores hábitos y costumbres, condenando al acoholismo, el juego, la prostitución. Sin embargo, para 1901 se conoció *Guerra a la burguesía*, de autor anónimo, que solía cantarse en las salidas de campo de los trabajadores, según relata Javier Campo en *Las ideas libertarias y la cuestión social en el tango*, como manera de aliento a sus ideales.

Guerra a la gente burguesa
sin distinción de color
que chupa la sangre humana
del pobre trabajador.
Mientras los unos revientan
a fuerza de trabajar
otros se pasan la vida
vagando sin cesar.

De 1903, es la milonga con música y letra de Ángel Villoldo, *Matufias* (*O el arte de vivir*), resultando un antecedente de los temas posteriores que, en forma de crónica o alegato, dieron cuenta de la cuestión social imperante.

Es el siglo en que vivimos
de lo más original
el progreso nos ha dado
una vida artificial.
(...)
Siempre hablamos de progreso
buscando la perfección
y reina el arte moderno
en todita su extensión.

El uruguayo Manuel Aróstegui, es el autor de *El apache argentino*, tango al que Arturo Mathón, en 1913, le incorporó unos versos pintando el marco de la denuncia social:

Es el ser desheredado
de la fortuna, si viene,
el que por riqueza tiene
muy noble su corazón.
Es blanco de la tortura
de la mano justiciera;
por amor a una taquera
con brava furia peleó.

La cuestión habitacional, había desarrollado la forma del conventillo. Arrastrando al hacinamiento, en condiciones calamitosas, a familias completas. Dada la escasez de viviendas, los propietarios super explotaban los espacios, alojando personas, en unidades que superaban ampliamente, en número, las posibilidades reales de las habitaciones. Además, obtuvieron, mediante aumentos constantes de los alquileres, una suculenta renta inmobiliaria, prácticamente sin gastos de conservación.

Fue así como, en 1907, los inquilinos de Buenos Aires, Rosario, La Plata y Bahía Blanca decidieron iniciar una huelga, no pagando los alquileres, como protesta por las condiciones de vida a la que eran obligados. Como respuesta, se inició la represión encabezada por el jefe de policía Ramón L. Falcón, procediendo a desalojar los conventillos, recurriendo para ello a manguerazos de agua fría, a través de los bomberos y sus carros, tanto para las personas como para sus pertenencias. El movimiento anarquista desplegó una solidaridad con los huelguistas, trasladando, mediante el gremio de carreros, a los campamentos habilitados para alojarlos y el gremio de gastronómicos se hizo cargo de las ollas populares. Finalmente, obtuvieron ciertas mejoras habitacionales y una quita en los alquileres.

El tango tomó esta historia, formando parte de un sainete de Nemesio Trejo, que dio pie a una letra donde denunció que:

Señor Intendente
los inquilinatos
se encuentran muy mal.
Pues los propietarios
o los encargados
nos quieren ahogar...
Haber si usted puede
Sacarnos el lazo
Y dejarnos vivir.
Pues de lo contrario
Se va armar en todos
La de San Quintín.

Sacco y Vanzetti es un tango canción que compuso J.M. Lacarte, en 1927, donde reivindicó la lucha de esos dos obreros italianos, juzgados y condenados a muerte en Estados Unidos:

Allá en una triste celda
dos italianos están,
llorando su pena y su pesar.
Si son o no culpables
eso Dios lo sabrá.

Magnificat[73]
El Centenario

Resulta que si uno no se apura a cambiar el mundo, después es el mundo el que lo cambia a uno.

Quino (Joaquín Lavado)

La cercanía de la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, en una etapa floreciente, en la cual el país era considerado la quinta potencia del mundo, por su participación como granero y frigorífico de las metrópolis y el reconocimiento político que ello le representó, resultó la ocasión para que la ascendente oligarquía agrícola-ganadera de mostrarse al mundo como la nación que aspiraba en convertirse. En tanto, nuestras principales ciudades portuarias vivieron la reconstrucción que dejó atrás la vieja aldea, incorporando muchas de las pautas culturales y edilicias vigentes en el viejo mundo.

Tales progresos no coincidió con la situación de los sectores nativos, criollos, de negros e inmigrantes abandonados a su suerte, como fuerza, apartada del ascenso social. La Unión Cívica había llevado adelante un levantamiento armado, en 1905, que terminó dominado con gran cantidad de heridos y detenidos, llevados al penal de Usuhaia. En tanto, los adherentes a las corrientes revolucionarias, que la burguesía llamó *maximalistas* o *rojos*, no escatimaron el uso de atentados y huelgas. Esos sectores desplazados construyeron sus propias redes de solidaridad, de agremiación, de reuniones, de expresiones políticas. El movimiento revolucionario de 1890, encabezado por Alem, pasó a significar el punto de partida de la presencia de sectores postergados, demandantes de participación en la cosa pública.

La envergadura del conflicto social había llevado a la sanción, en 1902, de la Ley de Residencia, por la cual, el país se reservaba el derecho de admisión de los extranjeros. Instrumento que aplicó para expulsar a los dirigentes, pensadores y activistas, con activismo anarquista o socialista. Un año antes de los festejos de Mayo, Simón Radowitzky, realizó el atentado que le quitó la vida al jefe de policía, Ramón L. Falcón. Las demandas sociales se mantuvieron y crecieron en intensidad y participación, a pesar que una parte de la sociedad argentina quedó atrapada, ante los festejos mayas, con un manto de patriotismo, de heroicidad, reflejado, además, en la creída certeza de un destino de grandeza constante y sin fin. La llegada de ilustres visitantes para constatarlo, en esos años, contribuyó a afirmarlo. Clemenceau, Anatole France, Marconi, desembarcaron en el puerto de Buenos Aires en plena vigencia del estado de sitio.

Los intelectuales de entonces, reformularon a sus pares de la generación del '37 y del '80: era la hora de resignicar los valores del gaucho, ante el desmantelamiento que contenía la inmigración de "*los valores sacrosantos de la nacionalidad argentina*".

El legendario gaucho de nuestras pampas, por entonces se encontraba marginado y lumpenizado, fruto de las políticas llevadas a cabo por los mismos que entonces los reivindicaban. De tal manera,

73. Es una alabanza que, en términos litúrgicos, es de María a Jesús. Un cantar en acción de gracia.

que el giro sobre los propios talones de esos sectores de la burguesía, era el resultado de sus temores, tanto del extremismo anarquista como de la presencia de inmigrantes, adquiriendo y disputándoles intervención en los negocios y la cosa pública. Considerados *nuevos ricos* que habían llegado *muertos de hambre*. Ambos aspectos, según los casos, eran suficiente motivo para la descalificación.

El canto popular reflejó, en el estilo *Lamento pampeano*, de Luis Sepúlveda y Juan Carlos Cobián, el padecer del gaucho:

Ya me quitaron las pampas
Ya no tengo posesión.
Todo me lo arrebataron
Hasta el son de mi canción.

Nada quedaba de aquel gaucho, en la versión acartonada, que las clases dirigenciales quisieron recuperar como frontón. La milonga *Sentimiento criollo*, de Andrés Pérez (h), describió:

Así, envuelto en el jirón
De este cosmopolitismo,
Se ve abrir un negro abismo
A la gaucha tradición.

Las celebraciones del Centenario, dieron pie a un hecho relevante, ante la situación de marginalidad que atravesaba el tango, como música de los desclasados. En plena avenida de Mayo, frente al palco presidencial y los invitados, entre los cuales se hallaba la infanta Isabel, de España, se presentó el pianista Alfredo Bevilacqua dirigiendo una banda que ejecutó el tema en homenaje a la celebración que había compuesto: *Independencia*. Al final de la ejecución, se acercó al palco, para entregarle a la representante de la casa real española, la partitura del tema con una dedicatoria, oportunidad donde el presidente Figueroa Alcorta le estrechó, conmovido, la mano. Indudablemente, la euforia patriótica y festiva permitió allanar, aunque fuere transitoriamente, ciertas cerrazones propias de las exaltaciones. Para Bevilacqua, la osadía le resultó no solo favorable por las dispensas, sino porque logró firmar un contrato de grabación del tema, junto a la banda que lo había interpretado.

Ese clima de exaltación quedó testimoniado en diferentes obras, como la que compuso Vicente Greco de cómo se sentía, en su tema *Argentina*:

Patria, tierra adorada
Patria, con gran amor
Por tú firmeza
Firmeza o por tú honor.
Patria de mis amores
Patria de mi ilusión.

Patria del alma mía
Hoy te ofrezco mi corazón.

Las resonancias de la revolución del '90, y el nuevo orden mundial, repercutieron fuertemente, en el aspecto político, plasmando transformaciones esenciales en la forma republicana de gobierno, como en el campo social. En 1904, fruto de una norma, la ley 4.161, de representación uninominal por circunscripciones, impulsada por Julio A. Roca, permitió el acceso al parlamento del primer diputado socialista de América, por el barrio de La Boca, el doctor Alfredo L. Palacios. El mismo que en la puerta de su estudio de abogado, una placa lo identificaba como "*Dr. Alfredo Lorenzo Palacios*

atiende gratis a los pobres". Quien desplegó una intensa labor parlamentaria por las cuestiones sociales, debiéndose a su acción, en diferentes mandatos como legislador, la conformación de un cuerpo normativo de conquistas laborales y sociales: entre ellas la del sábado inglés, el descanso dominical, aumentos de sueldos, que el pago de haberes se realizara en moneda y no en vales, las leyes protectoras de accidentes de trabajo, regulación del trabajo femenino, de la silla, estatuto del docente, entre muchas otras.

Ese año, en el opuesto del espectro, renovó su mandato, por las fuerzas conservadoras, el doctor Carlos Delcasse, por la circunscripción de Belgrano, en cuya quinta, conocida como la Casa del Ángel, solar donde se practicaron numerosas actividades deportivas, convocaba a renombrados representantes de la sociedad, resultando un punto de encuentro de lo que se conocía como lo más granado de las capas altas cosmopolitas.

El tango, como fenómeno social, no resultó indiferente a las circunstancias. El reconocimiento a la actividad de Palacios, como a su concepción y práctica de un socialismo a partir de las bienaventuranzas del *Sermón de la Montaña*, de los Evangelios cristianos, motivó que compositores y autores le dedicaran obras. Como los tangos *El socialista*, de Juan Mallada; *El socialista argentino*, Luis Loiello; *El diputado*, Armando Maristany; *Barullo en la barra*, Juan Marini; *Espiante... que viene Palacios*, de Silvio di Pascual, como la obra teatral *Así es la vida*, de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. De esta resulta recordado el personaje de Carlos, que encarnó Arturo García Buhr en la versión cinematográfica de 1939, inspirado en el primer legislador socialista de América, quedando en el recuerdo aquel diálogo que mantuvo con Enrique Muiño, cuando va a pedir la mano de su hija (Sabina Olmos) quien, tratando de disuadirlo, le reconoce valores y conducta pero suelta aquella expresión a manera de reproche en espera de cambio: "*pero... ¡¡¡socialista chéee...!!!*".

En 1916, se festejó el centenario de la Independencia. Las celebraciones no alcanzaron ni el fervor ni el brillo de seis años antes. El compositor tucumano José Luis Padula compuso el tango *9 de Julio*, que Roberto Firpo lo llevó al disco. Si bien la obra no disponía de letra, Firpo le sumó, a la versión discográfica, gritos de alegría por la gesta. Posteriormente, le incorporaron letras Lito Bayardo (Manuel García Ferrari), que evocó un romance y Eugenio Cárdenas, quien recuperó el sentido original, brindando una letra evocativa de la independencia.

El segundo Centenario que celebró el país contó con un marco político-social distinto al de 1910. Las capas medias urbanas y rurales, parte de los inmigrantes, de los estratos desclasados y lumpenizados, como así del incipiente proletariado, no enrolado en los partidos anarco-comunistas y con el respaldo de las capas jóvenes de la sociedad llegaron al gobierno, el 12 de octubre de 1916, coronando, exitosamente, el abstecionismo yrigoyenista que había forzado la apertura del régimen otorgando elecciones secretas, obligatorias y universales.

Roque Sáenz Peña

Roque Sáenz Peña asumió la presidencia, luego de las celebraciones del Centenario, el 12 de octubre de 1910, acompañado en la vicepresidencia por Victorino de la Plaza. Abogado, su tesis la destinó a analizar la *Condición jurídica de los expósitos*. Luego de haber sido diputado durante dos períodos, se alistó como voluntario del ejército peruano, ante la disputa con Chile, con motivo de la *Guerra del Pacífico*, teniendo a su cargo un batallón en la batalla de Tarapacá, donde fue detenido por seis meses.

Se desempeñó como subsecretario y, más tarde, ministro de Relaciones Exteriores de la Nación. Fue embajador en el Uruguay y enviado extraordinario, ante los gobiernos de España, Portugal, Italia y Suiza. En 1889, representó al país en el Congreso Panamericano, realizado en Washington, donde

defendió el principio de no intervención de las potencias extranjeras en los asuntos internos de los estados latinoamericanos, oponiéndose a la iniciativa norteamericana de creación de una unión aduanera y una moneda única para toda América. En esa oportunidad, acuñó el concepto *América para la humanidad*, parafraseando la doctrina Monroe que pugna por una *América para los americanos*.

Regresó al país en 1909, encontrándolo sumergido en una aguda conflictividad social y política. El coronel Ramón Falcón había reprimido ferozmente provocando una matanza de trabajadores en el acto del 1° de Mayo generándose un severo ambiente confrontativo. A su vez, la proximidad de las elecciones nacionales del año siguiente, disponía, a los partidos tradicionales en determinar sus candidatos dentro del fraude que imperaba. El yrigoyenismo mantuvo su abstencionismo revolucionario, en aras de alcanzar los comicios libres, secretos y universales. Este escenario influyó en diferentes grupos de la sociedad, en la decisión de enfrentar las diferencias y alcanzar la descompresión del clima interno. Conocedores de las ventajas experimentadas por las sociedades europeas en determinar vías que modernizaran y democratizaran las contiendas electorales, comenzaron a identificarlo como una salida para la situación.

Sáenz Peña, resultó, un indicado piloto de tormentas para actuar sobre las variables más conflictivas. El colegio electoral consagró, el 12 de junio de 1910, la fórmula presidencial Roque Sáenz Peña-Victorino de la Plaza. Antes de asumir, confluyó con el presidente saliente, Figueroa Alcorta, en las formulaciones de sus iniciativas que transmitió, también, al jefe de la oposición, Hipólito Yrigoyen, comprometiéndolo en abandonar la vía revolucionaria para avanzar en la sanción de la Ley Electoral. Apenas asumió, envió al parlamento el proyecto de Ley de Sufragio donde fijaba el plan para alcanzar elecciones libres, previa confección de nuevos padrones basado en el enrolamiento militar y la modalidad de voto secreto y obligatorio para todos los ciudadanos varones mayores de 18 años. La oposición al cambio fue importante pero no logró doblegarlo. Ello no impedía que Carlos Rodríguez Larreta, por entonces profesor de Derecho Constitucional, habiendo sido ministro del autonomismo manifestó, según lo recuerda Sampay, "*si mi peón hubiera tenido la misma acción que yo para resolver los problemas económicos internacionales, o políticos del país, habríamos estado viviendo bajo un régimen absurdo. No ha sido así, gracias a Dios, porque yo he dirigido a mi peón. Pero el voto secreto lo independiza, al privarlo de una influencia saludable y legítima... Y lo malo es que, a menudo no tenemos un solo peón sino varios, y que algunos tienen muchos*".

Disponible la legislación, el radicalismo dejó su abstencionismo y participó de las contiendas electorales de 1912, ganando en Santa Fe, la Capital Federal, Jujuy, La Rioja, Salta y en Córdoba capital. Para 1916, al vencer en los comicios nacionales, el traspaso de los atributos presidenciales a Hipólito Yrigoyen los realizó Victorino de la Plaza. Roque Sáenz Peña había fallecido cuando se iniciaba la Primera Guerra Mundial: 1914.

No solo se cerraba un régimen fraudulento de gobierno, sino que las elecciones se realizarían a partir de entonces, con garantías democráticas. El ciudadano, por ser tal, sea cual fuere su condición o aptitud, su voto valía uno igual que el de los demás, de ahí el lamento del profesor universitario.

Dios te salve m'hijo, tango de 1933 con música de Pedro Noda y Agustín Magaldi y letra de Luis Acosta Gracía recuerda aquellas prácticas y sus consecuencias:

El pueblito estaba lleno de personas forasteras,
Los caudillos desplegaban lo más rudo de su acción
Arengando a los paisanos a ganar las elecciones
Por la plata, por la tumba, por el voto o el facon.
Y al instante que cruzaban desfilando los contrarios
Un paisano grito: "viva!", y al caudillo menciono...
Y los otros respondieron sepultando sus puñales
En el cuerpo valeroso del paisano que grito.

Aria[74]

TANGOS *RADICALES* Y SOCIALES

Tango fatal, soberbio y bruto. Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso. Tango severo y triste. Tango de amenaza. Baile de amor y muerte.

Ricardo Güiraldes

A partir de la Revolución del 90, contra lo que se llamó el *unicato* del presidente Miguel Juárez Celman, se delineó un nuevo escenario, fruto de las transformaciones que la sociedad había venido experimentando. Constituyó un momento histórico en el que, varios tangos, reflejaron los ánimos populares, retratando a sus líderes y organizaciones. Como el que compuso Domingo Santa Cruz, *Unión Cívica*, iniciando una cantidad de obras dedicadas a los líderes del movimiento revolucionario, hasta la caída en 1930. El devenir político, ha ubicado a los destinatarios de temas, en diferentes corrientes, merecedoras de un análisis diferenciador para quienes estudien el proceso de manera específica. En nuestro caso, consideraremos, globalmente, las obras con un básico fin de dar cuenta de un proceso novedoso y transformador, donde las personas y corrientes jugaron un papel ante el fenómeno político que expresó, en este caso, el radicalismo.

Con un título homónimo de la obra de Santa Cruz, Juan De Stéfano, también llamó *Unión Cívica* a su tango para afirmar:

Yo soy aquel pobre cochero
de poca suerte
pero siendo de la Unión Cívica
siempre estoy fuerte.

En tiempo de vals criollo, fue la forma musical elegida por José Eneas Riú, para *A Alem*:

Viejo profeta de la barba blanca
te alzaste con el ánimo seguro
como un roble clavado en la barranca
donde se abate el correntaje impuro.
El brazo de su acción fue la palanca
Que hizo torrentes del mezquino arroyo.
Es tu revolución punto de apoyo
De todas las palancas del futuro.

También le dedicaron a Leandro N. Alem, Rafael Rossi, *Don Leandro* y *Barba blanca* de Francisco García Jiménez y Oscar Arona. La llegada del radicalismo al gobierno dió surgimiento a más obras de la música popular. La milonga Quejas gauchas, de Ventura Ojeda, acuñó que:

74. Parte de una ópera o zarzuela para ser cantada por una voz solista, generalmente con acompañamiento orquestal.

El único criollo lindo
Es Don Hipólito Yrigoyen.

Enrique Maroni le dedicó, luego de su primera presidencia, el tango Hipólito Yrigoyen que grabó Ignacio Corsini:

Yrigoyen Presidente
la Argentina te reclama
la voz del pueblo te llama
y no te debes negar,
él necesita tu amparo,
criollo mojón de quebracho
plantado siempre a lo macho
en el campo radical.

Don Hipólito, tango de Carlos Percuocco y Luis De Biase; *Unión Cívica Radical*, de Carlos Leitner, tango criollo para piano, de 1912. Roque Ludueña compuso, en 1928, una milonga con el mismo título. Para las elecciones presidenciales de 1916, se conoció el tango *Yrigoyen-Luna*, dedicado a la fórmula presidencial triunfante ese año. Juan Maglio *Pacho* dedicó, a Yrigoyen, un tango llamado *Viejo púa*. Otra obra fue la del guitarrista Luciano Ríos, *El Radical*. También inspirados en el líder son los tangos *Viejo bueno* de Manuel Romero y Salvador Yorio e *Yrigoyen solo*, de Agustín Irusta, Roberto Fugazot y Lucio Demare. A las mencionadas composiciones cabe agregar *Boina blanca*, de Raimundo Cartier; *El pueblo te reclama*, de Pascual Claussi; *Nuestro Hombre*, de Roberto Torres y Anselmo Aieta. Alfredo Gobbi (padre) puso la letra y música al tango *Otra vez el viejo*, que fue grabado por Francisco Canaro; *Miralo a don Hipólito*, del compositor Bernero Procaccio.

Marcelo T. de Alvear, le sucedió a Yrigoyen en la presidencia, en el período 1922/1928, líder del radicalismo bajo la forma del antipersonalismo, manera de distinguirse del *Peludo Yrigoyen* en su gestión. *Bienvenido*, fue un tango de Enrique Maciel que le dedicó cuando accedió a la presidencia, en tanto la milonga de Luis de la Casa y Juan Caruso, *El Peludo y el Pelado* decía:

En el año diecinueve
de un Buenos Aires dorado
cuando a Yrigoyen lo llamaban 'El Peludo'
y a Don Marcelo le decían 'El Pelado'...

La recordación a la figura fundadora de Leandro N. Alem, fue retomada por un militante radical como Homero Manzi, en sociedad con Sebastián Piana, para darle cuerpo a la *Milonga del 900*; y al tango *Yo soy del treinta*, de Héctor Méndez:

Soy del partido de todos
y con todos me la entiendo
pero váyanlo sabiendo:
soy hombre de Leandro Alem.
Yo soy del treinta, yo soy del treinta,
cuando a Yrigoyen lo embalurdaron.

Homero Manzi escribió, además, las milongas *Sarmientina*, *La mitrista* y *El comité* y Pablo José Vázquez. *Memoria a Mitre*, en 1912, dedicados a resaltar valores identitarios.

El triunfo de la revolución rusa, en 1918, *conmovió al mundo*, tal la caracterización que le mereció al periodista norteamericano John Reed. El final de la primera guerra mundial, la caída del zarismo, la recomposición de los estados europeos emergentes de la contienda y el extenso movimiento de anarquistas, socialistas y comunistas en el mundo, produjo un período de grandes y profundas transformaciones.

Se viene la maroma (1928) es un tango que compusieron Rodolfo Battistella, Manuel Romero y Enrique Delfino:

Cachorro de bacán,
andá achicando el tren;
los ricos hoy están
al borde del sartén.
El vento del cobán,
el auto y la mansión,
bien pronto rajarán
por un escotillón.

Parece que está lista y ha rumbiao
la bronca comunista pa' este lao;
tendrás que laburar pa' morfar...

¡Lo que te van a gozar!
Pedazo de haragán,
bacán sin profesión;
bien pronto te verán
chivudo y sin colchón.

¡Ya está! ¡Llegó!
¡No hay más que hablar!
Se viene la maroma sovietista.
Los orres ya están hartos de morfar salame y pan
y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán.

Aquí ni Dios se va a piantar
el día del reparto a la romana
y hasta tendrás que entregar a tu hermana
para la comunidad...
Y vos que amarrocás
vintén sobre vintén,
la plata que ganás
robando en tu almacén.
Y vos que la gozás
y hacés el parisién,
y sólo te tragás
el morfi de otros cien...

¡Pa' todos habrá goma,
no hay cuidao...!
Se viene la maroma pa' este lao:

el pato empezará a dominar...
¡cómo lo vamo' a gozar!

Pedazo de haragán,
bacán sin profesión;
bien pronto te verán
mangando pa'l buyón.

Alberto Vaccarezza, exponente importante del sainete porteño, además de ser el autor de letras de tangos como *Araca corazón*, *El carrerito*, y de *Talán, talán*, donde escribió:

Talán, talán, talán,
pasa el tranvía por Tucumán.
'Prensa', 'Nación' y 'Argentina'
gritan los pibes de esquina a esquina.
'Ranca e manana, dorano e pera'
ya viene el tano por la vereda.
Detrás del puerto se asoma el día,
ya van los pobres a trabajar
y a casa vuelven los calaveras
y milongueras a descansar.

La brisa, con letra de Juan Caruso y música de los hermanos Francisco y Juan Canaro relata las desigualdades sociales en el ámbito de una pareja. Se distingue la versión llevada al disco por Alfredo De Angelis con la voz de Carlos Dante:

E*ra una tarde, corría una brisa,*
muy cálida y suave por la rosaleda.
Cerca del lago, leyendo poesías,
estabas oculta entre la arboleda.
Turbé el silencio
con mis pisadas hubo un suspiro
y dos miradas.
Era una tarde, corría una brisa,
muy cálida y suave por el rosedal.

Y nos volvimos a ver
en aquel mismo lugar
y grabado en un rosal
quedó un nombre de mujer
como un recuerdo imborrable
de horas vividas de ilusión.
Mientras la tarde moría
y el sol nos enviaba
un beso de amor.

Mas no éramos iguales
y eso nos separaba,
un mundo de distancia
había entre los dos.

Tu eras de familia
muy rica y distinguida,
yo, en cambio, solamente
era un trabajador.
Vivías entre el lujo,
en un regio palacio,
ningún amor sincero
podías tu sentir.
Tus autos y lacayos,
tu oro y pedrería,
tus sedas, tus encajes
te alejaron de mi.

A mediados de la década del veinte, Benjamín Tagle Lara, letrista y compositor de numerosos temas desde zambas hasta tangos, algunos de los cuales fueran grabados por el dúo Gardel-Razzano, le estrenó a Rosita Quiroga, *Puente Alsina*, un alegato contra el modernismo que arrastró con el pasado:

Puente Alsina,
que ayer fuera mi regazo,
de un zarpazo la avenida te alcanzó...
Viejo puente, solitario y confidente,
sos la marca que, en la frente,
el progreso le ha dejado.
al suburbio rebelado
que a su paso sucumbió.

Cátulo Castillo autor de la letra y la música de *Caminito del taller*, que grabaron, entre otros, Carlos Gardel y Carlos Dante junto a Alfredo De Ángelis.

Una mañana fría te vi por vez primera
por la desierta calle, rozando la pared,
como si el viento helado que barría la acera
te acelerara el paso, camino del taller.

La segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, en 1928, luego del período que gobernó Alvear, hizo retomar las expectativas, de un retorno a las políticas y orientación que le había dado *El peludo*. *La chusma* volvió al poder, opinaban los conservadores. Honorio Mansilla y Andrés Domenech lo reflejaron en *Presidente*:

Por la sangre generosa
Del histórico noventa,
Por los mártires caídos
En el credo de su fe,
Don Hipólito Yrigoyen
Hoy el pueblo te reclama
Como aquel doce de octubre
De mil nueve diez y seis.

O como lo compusieron en *Don Hipólito*, Luis de Biase y Carlos Percuoco:

Yrigoyen!
Ya tú brillo no se iguala
Ni su obra ya se imita,
Tus virtudes se consagran
Con sublime admiración,
Y ese pueblo que te aclama
Celebrando tú regreso
Ceñirá sobre tú pecho
El más alto galardón.

El legendario caudillo ya no era el mismo que había logrado cierta veneración y ascendiente de convertir en realidad, varias de las esperanzas. El quiebre de la institucionalidad democrática impulsada y alentada por los sectores altos y medios de la sociedad encontró, en el ejército, el ariete contra el gobierno constitucional de Yrigoyen. Es así como se encaramó el general José Evaristo Uriburu, como presidente de facto, a partir del 6 de setiembre de 1930.

Uriburu, de Antonio Pérez y Raúl Saraceno, saludará la revolución vencedora:

Arriba… la muchachada
A sus puestos con cariño;
Arriba… los argentinos
Que de pie deben estar,
Escuchando los clamores
Del pueblo íntegro entero
Que está murmurando quedo
Queremos la Libertad.

García Jiménez y Anselmo Aieta también retomaron la gesta de la Revolución de Mayo, vinculándolos con los hechos del golpismo conservador en *Viva la Patria*:

Y como ayer
El inmortal 1810
Salió a la calle el pueblo
Radiante de altivez.

Marcha[75]

EL NOVÍSIMO CONFLICTO SOCIAL

El Tango es un pasaje. Un instante en que pasamos la frontera de los buenos modales para sumergirnos en el reverso, la inmodalidad, la falta de costumbres o la consumación definitiva de estar y haber estado, desde la eternidad, en la ciudad. El tango es un abismo, una opción. El tango explicita esa verdad honda, la momifica, la cuelga de cada estaca en que descansa el compás y ya no se mueve.

Rodolfo Kusch

Pablo Vila cita el tango *Vasena*, de autores desconocidos, nombre de la fábrica donde se desencadenó la Semana Trágica:

Y ve que todo es triunfal
Para el pobre proletario
Que dejó de ser otario
Para medirse al igual.
Señor Vasena
Oh gran señor
Que chupa la sangre
Al trabajador
La hora ha sonado
Sin compasión.

El jueves 9 enero de 1919, dio inicio la *Semana Trágica*, mojón de la nueva realidad social: trabajadores y empresarios enfrentadospor reivindicaciones de un lado y resistencia a reconocerlas del otro. Desatándose una huelga que arrojó setecientos muertos y más de cuatro mil heridos entre los obreros, según Felipe Pigna.

El centro del conflicto fueron los Talleres Metalúrgicos Vasena, ubicados en Cochabamba y La Rioja, la actual Plaza Martín Fierro, que empleaba a 2.500 trabajadores. El 2 de diciembre anterior, habían presentado un petitorio reclamando la jornada de ocho horas, salubridad laboral y un salario justo. La oposición a otorgarlos arrastró, a que el conflicto escalara en violencia, hasta llegar a una situación de represión generalizada con el apoyo de la *Liga Patriótica*, como fuerza parapolicial de choque, integrada por civiles aliados a los empresarios, convirtiendo a los barrios obreros, en zona de guerra. Los huelguistas alcanzaron, luego de una semana de enfrentamientos, las demandas originarias, además de "*la supresión de la ostentación de la fuerza por las autoridades*" y el "*respeto del derecho de reunión*", conforme a los acuerdos posteriores que se establecieron.

Meses después, se lanzó una Gran Colecta Nacional, organizada por las damas de caridad y la jerarquía de la Iglesia Católica, para ayudar a las familias más necesitadas de las fuerzas represoras,

75. Obra sostenida por el ritmo tanto alegre como triste.

da cuenta de una parte del imaginario social imperante, bajo el lema: "*Dime: ¿qué menos podrías hacer si te vieras acosado o acosada por una manada de fieras hambrientas, que echarles pedazos de carne para aplacar el furor y taparles la boca? Los bárbaros ya están a las puertas de Roma*".

A kilómetros de distancia, en el sur del país, la explotación del ganado lanar y sus derivados aprovecharon las extensiones de territorios como las condiciones climáticas favorables. Contingentes de terratenientes, tanto de nativos como británicos, asentados en los campos ganados a los habitantes originarios, establecieron su integración a la producción, como había preconizado Nicolás Avellaneda. Enormes extensiones tuvieron las estancias, con acceso cercano al mar, que favoreció, directamente, el envío a los puertos de ultramar de sus productos, alejados del centro del país. El aislamiento de esos asentamientos facilitó la contratación de mano de obra de obreros nativos, como chilenos y europeos en condiciones básicas de subsistencia. En octubre de 1920, se inició un conflicto, ante la aplicación de la Ley de Residencia a los sindicalistas, la mayoría inmigrantes. Obtenida la libertad de los mismos, fruto de la huelga declarada, formularon una serie de demandas por mejoras salariales y de las condiciones de trabajo, que motivó largas negociaciones con los empresarios que terminaron en fracaso. La situación llevó al presidente Hipólito Yrigoyen a intervenir, enviando al ejército a cargo del teniente coronel Héctor Benigno Varela, quien logró un laudo aceptado por las partes. Al tiempo, los terratenientes decidieron desconocerlo ante la baja del precio internacional de la lana que provocó, nuevamente, la decisión de declarar la huelga general por parte de los trabajadores, desatándose una cruenta represión a partir del retorno de Varela, en noviembre de 1922.

Culpando a los trabajadores de la situación ahogó el reclamo en tragedia arrojando más de 1500 dirigentes y trabajadores fusilados, además de desarticularse las organizaciones sindicales y perseguir a sus integrantes. La crónica de estos hechos han podido trascender al olvido gracias a la investigación y divulgación del historiador Osvaldo Bayer. Libros, recordaciones, homenajes, charlas y la película *La Patagonia Rebelde*, dirigida por Héctor Olivera, en 1974, abonaron un camino que parecía destinado al olvido. Treinta y un años más tarde, en el 2015, el relato de esas historias se convirtieron, a través del *Quinteto Negro La Boca*, conjuntamente con Bayer como letrista, en un ciclo de *Tangos libertarios*, que recogió los hechos de aquellas jornadas y sus protagonistas quedando, además, estampadas en un CD..

¿Cómo se vivían esos años en el campo de la música popular? Osvaldo Pugliese lo respondió en un reportaje que le concedió a Mona Moncalvillo. "*Con el sexteto tocábamos en el cine Electric, en los años 1927/28, y después en el Metropol, el último cine mudo, en el centro, que logró tener orquesta típica. El sexteto estaba formado por Elvino Vardaro y Alfredo Gobbi en violín; en bandoneón Aníbal Troilo y Ciriaco Ortiz; de contrabajo, un señor que le decíamos Pucherito, y yo en piano...". (La llegada del cine sonoro) "trajo como consecuencia la desocupación general de los músicos típicos, de los hombres del jazz y de los músicos clásicos; y además, para colmo de males, en los cafés de barrio las orquestas típicas fueron suplantadas por la vitrola. Una desocupación total, sumada a la crisis del año 29...*

¿Cómo la enfrentaron?

Como todas las cosas... cuando no hay ninguna orientación, cuando no hay dirección. Era tremendo ver la cantidad de músicos que caminaban por la calle Corrientes, o en los cafés, buscando un laburito, en alguna boite, o cabaret, o algún baile, o un viajecito al interior... Por un lado tuvimos la marejada de la crisis, por otro la voluntad de los músicos que habían quedado sin trabajo; por eso, en 1935, fundamos el primer sindicato de música popular...

¿No había otra entidad hasta entonces?

Sí, la Asociación Profesional Orquestal, pero esa entidad no pudo resolver ningún problema de carácter

gremial con las empresas. Tuvo que fundarse el Sindicato de Músicos, para resolver problemas económicos y de trabajo de los músicos. Es así como, desde las posiciones sindicales, se realizó la primera huelga, en los cabarets. Se conquistó el día de descanso, el salario y finalizar el trabajo a las cuatro de la mañana, porque nosotros trabajábamos como en un feudo, desde las seis de la tarde a las seis de la mañana. Eso fue un triunfo, bien orientado por quienes dirigían la entidad, debido a la voluntad unitaria de todos los músicos que en ese momento transitaban por una situación difícil. Fue una victoria importante, para la organización y para las futuras acciones, desde el punto de vista de la lucha contra las empresas de tipo feudal, como eran los cabarets; el músico en aquel momento estaba totalmente desamparado, sin ninguna organización que lo defendiese...".

Chacona[76]

Crisis mundial y agotamiento del modelo

Respondiendo al clamor del pueblo y con el patriótico apoyo del Ejército y de la Armada, hemos asumido el gobierno de la Nación.
Exponentes de orden y educados en el respeto de las leyes y de las instituciones, hemos asistido atónitos al proceso de desquiciamiento que ha sufrido el país en los últimos años. (...)
La inercia y la corrupción administrativa, la ausencia de justicia, la anarquía universitaria, la improvisación y el despilfarro en materia económica y financiera, el favoritismo deprimente como sistema burocrático, la politiquería como tarea primordial de gobierno, la acción destructora y denigrante en el Ejército y en la Armada, el descrédito internacional, logrado por la jactancia en el desprecio por las leyes y por las actitudes y las expresiones reveladoras de una incultura agresiva, la exaltación de lo subalterno, el abuso, el atropello, el fraude, el latrocinio y el crimen, son apenas un pálido reflejo de lo que ha tenido que soportar el país. (...)
El Gobierno Provisional interpreta el sentimiento unánime de la masa de opinión que le acompaña, al agradecer en esta emergencia a la prensa seria del país el servicio que ha prestado a la causa de la República, al mantener latente por una propaganda patriótica y bien inspirada el espíritu cívico de la Nación y provocar la reacción popular contra los desmanes de sus gobernantes. (...)
La indispensable disolución del actual parlamento obedece a razones demasiado notorias para que sea necesario explicarlas. La acción de una mayoría sumisa y servil ha esterilizado la labor del Congreso y ha rebajado la dignidad de esa elevada representación pública. Las voces de la oposición que se han alzado en defensa de los principios de orden y de altivez en una y otra Cámara, han sido impotentes para levantar a la mayoría de su postración moral y para devolver al cuerpo de que formaban parte el decoro y el respeto definitivamente perdidos ante la opinión.

José Félix Uriburu. Manifiesto Revolucionario del 6 de setiembre de 1930.
La redacción es adjudicada al escritor Leopoldo Lugones.

El sistema económico/financiero internacional experimentó un crack con la caída de la Bolsa estadounidense, en 1929, cuyas resonancias y consecuencias replicaron, prácticamente, en todos los países. En el nuestro, aceleró el golpe de estado del 6 de setiembre de 1930 encabezado por el general José Félix Uriburu quien abortó el segundo mandato constitucional de Hipólito Yrigoyen. Dando inicio a *la década infame* (1930-1943), mediante el ejercicio del *fraude patriótico*. Para desalojar al gobierno, hubo de recurrir a un quiebre constitucional. Luego de largas luchas, coronadas en la ley Sáenz Peña, había permitido los tres últimos mandatos que fueran elegidos mediante el voto secreto y obligatorio, con vigencia de las instituciones republicanas. Volvió, con Uriburu, la figura del personaje encaramado como virtual expresión de despotismo, arrogándose todos los poderes y anulando los derechos y garantías.

76. Danza de origen hispanoamericano que, a través de España, se difundió por Europa. Desarrolla un tema melódico al que se aplicaba variaciones en el bajo, de ritmo más lento del tipo zarabanda.

Con la firma de José Figueroa Alcorta (expresidente, 1906-1910), Roberto Repetto, Ricardo Guido Lavalle y Antonio Sagarna, acompañados por la del Procurador General, Horacio Rodríguez Larreta, emitieron, el 10 de setiembre de 1930, cuatro días después del golpe de estado, una acordada que dio origen a la doctrina de la Corte Suprema de Justicia respecto de los gobiernos de facto. Instancia que, durante el resto del siglo veinte, se mantuvo vigente en su aplicación ante las repetidas escaladas de quiebres constitucionales.

La misma formuló que, encontrándose el gobierno en posesión de las fuerzas militares y policiales para proteger la libertad, la vida y la propiedad de las personas, y habiendo declarado, en actos públicos, que mantendrían la supremacía de la Constitución y de las leyes fundamentales del país, en el ejercicio del poder; como "*que la doctrina constitucional e internacional se uniforma en el sentido de dar validez a sus actos, cualquiera que pueda ser el vicio o deficiencia de sus nombramientos o de su elección, fundándose en razones de policía y de necesidad y con el fin de mantener protegido al público y a los individuos cuyos intereses puedan ser afectados, ya que no les sería posible a estos últimos realizar investigaciones ni discutir la legalidad de las designaciones de funcionarios que se hallan en aparente posesión de sus poderes y funciones; que el gobierno provisional que acaba de constituirse en el país es, pues, un gobierno de facto cuyo título no puede ser judicialmente discutido con todo éxito por las personas en cuanto ejercita la función administrativa y policial derivada de su posesión de la fuerza*".

La naturaleza del golpe fue de profunda raíz conservadora, imbuida, en varios de sus integrantes, con más que simpatías en las teorías corporativistas que recorrían Alemania, Italia, España, Portugal. La base militar de esos gobiernos recurrió a una simulación de vida democrática, donde, los partidos políticos, tuvieron cabida en tanto aceptaron el nuevo orden fraudulento. El gobierno yrigoyenista había sido hábilmente manipulado, demonizado, por la prensa opositora, logrando un consenso ciudadano que dejó hacer al golpismo y a la instalación del gobierno de facto.

La crisis económica de 1929 y el golpe militar de 1930 abrieron la puerta a cambios dentro del modelo económico de Argentina. Básicamente, se preservó el latifundio y la producción agro-ganadera orientado a la exportación (pacto Roca-Runciman), dejando de lado cualquier intento de avanzar en un modelo de sustitución de importaciones industriales. Aún así, como señaló Federico Pinedo (h), existieron aspectos que habrían de generar un sector industrial incipiente, con utilización de mano de obra asalariada y que irá consolidándose en la década posterior. Ambos sectores, el agro-exportador y el industrial sustitutivo, de manera errática, se desarrollaron en forma paralela con mínimas conexiones entre sí.

El impacto de la crisis repercutió en todos los ámbitos de la sociedad. Luis César Amadori escribió *Olvido*, un tango de 1935 con música de Luis Rubinstein, que reflejó las cavilaciones que impuso el nuevo orden:

Nadie pregunta
lo que he sido en el pasado,
si fui rico, si fui honrado,
si hubo sedas en mi cuna.
A nadie importa
quién soy yo, de donde vengo,
y si alguno se me acerca
me pregunta cuánto tengo...

El asalto al poder, por parte de las fuerzas armadas, el 6 de septiembre de 1930 provocó la inmediata ilegalización de la FORA (Federación Obrera de la República Argentina) y el comienzo de la represión al conjunto del movimiento obrero, situaciones que precipitaron la unidad del mismo. El

27 de septiembre de 1930, las organizaciones sindicales tomaron el nombre de su similar francesa, el de Confederación General del Trabajo, sosteniendo actitudes de complacencia frente al régimen militar. Recién seis años más tarde, se organizó, formalmente, con su Congreso Constituyente, desarrollado entre el 31 de marzo y el 2 de abril de 1936.

Su creación tendrá trascendencia porque dio las condiciones, para que los sectores trabajadores no fueran tratados y considerados como actores marginales de la vida del país. Asimismo, permitió la instalación de una práctica de reivindicaciones sindicales, en las nuevas capas de trabajadores, muchos de los cuales provenían del interior del país y habían estado alejados de las luchas político-sindicales, como de los debates ideológicos de los años pasados, en los cuales las anteriores camadas se hallaban fogueadas.

El nuevo nucleamiento destacó la figura de Ángel Borlenghi, socialista y dirigente de la Confederación de Empleados de Comercio, nacido en Bahía Blanca. Era un joven que si bien adscribió al socialismo giró en sus posicionamientos hasta convertirse en un soporte esencial del peronismo, del que llegó a ocupar el Ministerio del Interior, convirtiéndose en el segundo hombre de importancia por detrás de Juan Domingo Perón. En el campo gremial, impulsó la sanción de la Ley 11.729, en 1933, de reformas al Código de Comercio. Estableciendo un sistema de relaciones laborales para los trabajadores del sector comercial y de servicios, con la confluencia de la Confederación de Empleados de Comercio, la Unión de Cortadores de Confección, la Asociación Bancaria, la Asociación de Viajantes de Comercio y la Asociación de Empleados de Farmacia, en una *Comisión Intersindical* presidida por Borlenghi que lo catapultó en la consideración pública, logrando pasar a dirigir la CGT. En ella realizó una profunda transformación de la composición de los gremios, promoviendo a cada rama de la producción, en lugar de por oficio y especialidad, como había venido ocurriendo hasta entonces. Si bien el número de sindicatos se redujo, permitió una mayor cohesión entre las organizaciones, tanto para lograr consenso como para actuar sindicalmente.

El otro hecho destacado, y con consecuencias posteriores, resultó la realización del Congreso Constituyente de la CGT, de marzo de 1936. En el mismo, la declaración emitida preanunció el rol del movimiento sindical que desempeñó en los años siguientes, y durante el resto del siglo veinte, destacando características nacionalistas y la decisión de influir y participar en el gobierno. Demostración de ello, como de las concepciones que fueron ganando posiciones, resultó la organización del acto del 1° de mayo donde logró unir, alrededor suyo, a los diferentes sectores populares, como así convocar a los partidos radical, socialista, demócrata progresista, comunista y al movimiento estudiantil para compartir el encuentro y la tribuna. Se constituyó en un acto al que asistieron más de ciento cincuenta mil personas y donde, por primera vez, en un 1° de mayo, se cantó el Himno Nacional.

En el campo musical-gremial se alcanzó la concreción de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) creada el 9 de junio de 1936, como resultado de la fusión del Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música y la Asociación de Autores y Compositores de Música. Además, se logró la compra del predio de Lavalle 1547, a instancias de Francisco Canaro, su primer presidente, convirtiéndose en su sede. La nueva entidad permitió nuclear a todos los autores y compositores argentinos de música, cualquiera fuere su género, en defensa de los derechos de autor, amparándose para ello en el artículo 17 de la Constitución Nacional para la protección a la propiedad intelectual, garantizada por la Ley 11.723 a los creadores de obras musicales, que impulsó el diputado Roberto Noble.

Burlesque[77]

La democracia utilizada como infamia

Nosotros sabemos que en el país ha reaparecido el fraude electoral. No lo disimulamos nunca, ni dejamos de protestar en defensa de los derechos cívicos. Pero no nos parece bien el abuso del cargo en que incurren los partidos que tratan de explicar su contraste atribuyéndolo a maniobras dolosas del adversario. No siempre se puede ganar, y conformarse con haber perdido en buena ley no es una deshonra.

Diario La Prensa.
15 de marzo de 1938.

Tras el derrocamiento de Yrigoyen, una sucesión de presidentes se sucedieron por espacio de casi catorce años. Iniciado, a través de los militares José Evaristo Uriburu, al que lo continuó Agustín P. Justo, posteriormente el abogado radical Roberto M. Ortíz y, finalmente, Ramón S. Castillo, otro militar. Quienes no dudaron en convertir a sus gobiernos en expresiones conservadoras, esencialmente fraudulentas y corruptas.

Uriburu decidió llamar a elecciones, en 1931, en la provincia de Buenos Aires lo que se convirtió en un no esperado triunfo de la Unión Cívica Radical, ante lo cual el gobierno militar las anuló, con el fin de impedirle cualquier acceso de retorno al poder, proscribiéndolo. Ante ello, impulsó la conformación de una alianza conservadora, *La Concordancia*, integrada por los partidos Demócrata Nacional, la Unión Cívica Radical Antipersonalista y el Socialista Independiente.

En 1932 asumió la presidencia Agustín P. Justo, hasta 1937. Las consecuencias de la crisis originada en el crack bursátil del año '30, llevó, a los mercados internacionales a cerrar sus economías. Por su parte, la preeminencia del modelo agro exportador no descansó en buscar acuerdos que neutralizaran los efectos recesivos. Inglaterra había anunciado, en la Convención de Ottawa, Canadá, que daría ventajas arancelarias a sus colonias del *Commonwealth* a cambio de la disminución de impuestos para productos importados desde el Reino Unido.

El gobierno argentino inició negociaciones tendientes a que no se vieran afectadas sus exportaciones de carnes, ante la amenaza que solo comprarían a sus colonias y ex-colonias como Canadá, Australia y Sudáfrica entre otras. Para lo cual, se sancionó la Ley 11.693 que aprobó el pacto que se había iniciado, mediante negociaciones en Londres, con la misión encabezada por el presidente Agustín P. Justo siendo recibido por Eduardo de Windsor, futuro rey de Inglaterra. Al año siguiente, el 1° de mayo de 1933, se firmó el acuerdo, entre el vicepresidente de la Argentina, Julio Argentino Roca (hijo) —en representación del presidente Agustín Pedro Justo— y el encargado de negocios británico sir Walter Runciman, presidente del *British Board of Trade*.

77. De tempo rápido y alegre suele parodiar, en términos musicales, alguna situación. Suele tomar la forma de operetas con forma contrastante a las versiones serias.

El acuerdo estableció el compromiso de Inglaterra de continuar comprando carnes argentinas en tanto, su precio, fuera menor de los demás proveedores mundiales. Asimismo, se asumió la liberación de impuestos para los productos ingleses y a no habilitar frigoríficos de capitales nacionales. Entres sus cláusulas, se estableció la creación del Banco Central de la República Argentina, con competencias para emitir billetes y regular las tasas de interés bajo la dirección de un directorio con fuerte composición de funcionarios británicos. Además, se fijaron las bases para la creación de la Corporación de Transporte que dio, a Gran Bretaña, el monopolio absoluto de los medios de transporte argentinos. La misma se creó a instancias del Pacto Eden-Malbrán (Manuel Malbrán, estrecho colaborador de Roca y Anthony Eden, futuro primer ministro), firmado luego del Roca-Runciman y con características muy similares.

El bochorno se coronó con una expresión del vicepresidente argentino Julio A. Roca (h), que logró ingresar a la historia como una muestra de servilismo al imperio. Pronunciada en el agasajo que la delegación argentina le brindó al Príncipe de Gales, en el *Club Argentino de Londres*, en Dorchester House, el 10 de febrero de 1940, donde sostuvo, con copa alzada en mano, que "*la geografía política no siempre logra en nuestros tiempos imponer sus límites territoriales a la actividad de la economía de las naciones. Así ha podido decir un publicista de celosa personalidad que la Argentina, por su interdependencia recíproca es, desde el punto de vista económico, una parte integrante del Imperio Británico*".

Pampero fue un tango compuesto por Osvaldo Fresedo y Edmundo Bianchi, en 1935, que dio cuenta de la naturaleza del país como de la estirpe de su gente ante la penetración extranjera:

Soplo de nuestro espíritu indomable,
viento bagual, aliento de salud,
alma de nuestra tierra inigualable,
¡respiración de América del Sud!

Grito de la llanura que reclama
su fiera y orgullosa soledad,
sos viento de una estirpe que proclama
la altivez de su ruda libertad.

¡Pampero!
¡Viento macho y altanero
que le enseñaste al gaucho
golpeándole en la cara
a levantartse el ala del sombrero!

¡Pampero!
¡Viento indómito y mañero,
de ti aprendió la raza
a corcovear furiosa
cuando quiso montarla un extranjero!

Interludio[78]

La realidad social reflejada en obras testimoniales

Nadie en la ciudad, en la aldea y en la choza campesina escapa, en Europa y fuera de ella, al tango y al "jazz band", base de los repertorios populares, y no es posible creer que esa saturación musical y coreográfica de los pueblos europeos no ejerza influencia sobre su espíritu, no sea el primer síntoma de la americanización de Europa, prevista hace cincuenta años por Renán.

Gastón O. Talamón.
Tango y Jazz Band, 1928.

Más allá de las expectativas, la cruda realidad de los años treinta significó uno de los períodos sociales más oscuros, para ir cerrando la época de *tirar manteca al techo*, permitiendo pasearse por los salones europeos, por parte de exponentes de los sectores agro-exportadores. En términos políticos, la década recurrió a la proscripción de los partidos y al fraude como recurso para sostener la inestabilidad que originaron los sucesivos cambios de equipos gubernamentales, de base conservadora-militar. Había ocurrido el fusilamiento del anarquista Severino Di Giovanni (1931), en tanto las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt, eran diariamente elegidas por el público lector en el diario *El Mundo*. La creciente desigualdad social profundizó la marginalidad y pobreza, alcanzándose altos niveles de suicidio, de desocupados y de quebrantos de pequeños y medianos productores.

"*Los obreros rurales carecían de toda protección*", escribió Juan José Hernández Arregui en la *Formación de la conciencia nacional* (1960), "*desheredados sociales, no había para ellos horarios de trabajo, ni descanso semanal, ni vivienda. Los peones criollos dormían en los galpones o bajo las chatas, de cara a las estrellas. Se les exigía soltería. En las empresas del norte argentino, los obrajes acuñaban sus propias monedas de cuero y tenían proveedurías donde se recuperaban los jornales de hambre pagados a los peones*".

"*Todo era barato. Alimento, cines, teatro, mujeres. Pero los comercios estaban vacíos, las salas de espectáculos funcionaban bien los sábados y domingos. El sistema de compras, sin excepción, en comercios mayoristas y minoristas, era el carnet de crédito, o la libreta mensual. Las deudas no se pagaban, proliferaban los vivos. Y entre el fiado y las míseras tramoyas mensuales, el argentino medio medraba entre el ardid, el prestamista, la exasperación, el cinismo imaginativo y la pobreza humillante*".

El tango *Rosalía, hay que hacer economía*, de Raymundo Barcos, se ocupó de reflejar el padecer cotidiano recurriendo a modos burlones y caricaturescos para describir la situación:

Rosalía, Rosalía
Hay que hacer economía.
El dinero se termina
Y el molino no camina.

78. Pieza musical breve que se toca como introducción o bien entre las secciones de una composición mayor o de una obra dramática.

Suspendé la permanente,
El esmalte de las uña.

Actualidad porteña, en tanto, apeló a pintar las vigilias sentimentales, en la composición de Fernández Blanco y Víctor Lomuto:

Los afilos más ardientes hoy se estiran como goma
Porque solo los doctores ganan ciento veinte al mes,
Y las chicas más bonitas ya no encuentran ni por broma
Quien las lleve hasta el Registro y se case de una vez.

Francisco Canaro, a través de la ranchera de 1934, que firmó junto a *Ivo Pelay* (Guillermo Pichot), *Los amores con la crisis* describieron:

Los amores con la crisis
están "difíciles", están "difíciles"
y los muchachos se hacen los giles.
Se acabaron los regalos
y los que te adoran, y los que te adoran,
hoy te "lavoran" de conversación...

Los mismos autores también dejaron su visión de la situación social con el tango *La muchachada del centro* (1932):

Vos también te has desfondao
Y has quedao,
Con la crisis,
Desplumao...

Yo sé que ves a papá
Y lo mangás y le pedís y no da más;
Que has empeñao la voiturette
Y en colectivo viajás.

Ambos, Canaro y Pelay, alcanzaron, con *Dónde hay un mango* (1933), una exitosa ranchera en tono zumbón, escrita para el sainete *Café Cantante*, que estrenó Olinda Bozán:

Viejo Gómez, vos que estás
De manguero doctorado
Y que un mango descubrís
Aunque lo hayan enterrado.

El recurso de recurrir a expresiones y al voseo lunfardo logró establecer un fluido vínculo con el público y las vivencias que atravesaban. La integración, que se estableció con el mensaje fue plena. La aguda crisis que vivieron las capas populares, reestableció un nuevo vínculo con el tango, como herramienta de protesta del padecer, de las flacas alegrías y los desencantos.

La década deparó el establecimiento de un cambio en el imaginario. El de una ciudad que inauguró una nueva imagen de sí. Mediante sucesos que ingresaron a la leyenda (Gardel, la avenida Corrientes, el obelisco, por casos), como el de la resignificación de la actividad tanguera. Resultó una

incubadora de formaciones, instrumentistas, autores y compositores, además de composiciones y estilos que despuntó a finales de esa década, para lograr ser consagratoria, en la siguiente. El otro poderosísimo signo que caracterizó al período, fue la instalación de un cancionero, asociado con diferentes poetas, letristas, en la dimensión de cronistas sociales. Sus obras, testimoniaron, desde el ritmo masivo de la época, las inequidades sociales. Recién, a partir de mediados del cuarenta, esas denuncias adquirieron envergadura de derechos para las capas humildes y trabajadoras. Los numerosos títulos de tangos, milongas, rancheras y valses preludiaron un desenlace que trató de atender y resolver situaciones, que, por entonces, aparecían generalizadas.

Numerosos letristas y poetas como Discépolo, Enrique Cadícamo, Celedonio Flores, Ivo Pelay, *Dante Linyera* (Francisco Rímoli) dejaron testimonio cultural de los padeceres de la agobiante situación social, insertando, sus textos, en las partituras alcanzando obras que mantuvieron sus esencias, más allá del paso de los años, como un retrato identificatorio del penar humano.

El caso de Agustín Magaldi, un cantor ampliamente reconocido, como resistido. Formó parte de la generación de intérpretes *nacionales*, donde sus repertorios, no solamente dispusieron de tangos, sino, también, de milongas, cielitos y zambas.

La canción popular encontró una gama de intérpretes, tanto varones como mujeres, de variadas coloraturas vocales, sentidas interpretaciones y precisa afinación. Entre ellos, cabe ubicar al santafesino Magaldi quien dejó, no solo sus intervenciones como solista o en dúo con Pedro Noda, sino también, la autoría de obras donde plasmó su mirada social de denuncia que integraron su repertorio. Ubicándose dentro del espectro del cancionero, como expresión de temas de contenido testimonial, no siendo lo suficientemente bien visto por ciertos sectores, no así por los públicos populares donde premiaban haciendo suyos los temas.

Los tangos cuyas letras denunciaron el deterioro social, de finales del yrigoyenismo y de la década del treinta, encontraron en *Pordioseros* (1930), de Guillermo Barbieri, la reflexión de:

Cuantas veces en las noches,
al mirar los pordioseros
siento en mi alma una pena
que no puedo remediar
y me acerco a los que dicen
con sus ayes lastimeros
el dolor de estar durmiendo
junto a un mísero portal.

Otro tango que ejemplificó las desigualdades sociales, es la obra del cantor Juan Carlos Marambio Catán, autor de *Acquaforte*, con la música de Horacio Pettorossi, de 1931, donde reflexionó, a la vuelta de los años, sobre la vida del cabaret y el conflicto social:

Es media noche. El cabaret despierta.
Muchas mujeres, flores y champán.
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
de los que viven al ritmo de un gotán.
Cuarenta años de vida me encadenan,
blanca la testa, viejo el corazón:
hoy puedo ya mirar con mucha pena
lo que otros tiempos miré con ilusión.
Las pobres milongas,

dopadas de besos,
me miran extrañas,
con curiosidad.
Ya no me conocen:
estoy solo y viejo,
no hay luz en mis ojos...
La vida se va...

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con el champán
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.
Aquella pobre mujer que vende flores
y fue en mi tiempo la reina de Montmartre
me ofrece, con sonrisa, unas violetas
para que alegren, tal vez, mi soledad.

Y pienso en la vida:
las madres que sufren,
los hijos que vagan
sin techo ni pan,
vendiendo "La Prensa",
ganando dos guitas...
¡Qué triste es todo esto!
¡Quisiera llorar!

Celedonio Esteban Flores (1896-1947), todo un ícono de los grandes poetas del tango, fue quien le puso letra a *Pan* (1932), que firmó junto al autor de la música, Eduardo Pereyra, retomando aquella denuncia de Víctor Hugo en *Los miserables*, dando un crudo alegato social:

Él sabe que tiene para largo rato,
la sentencia en fija lo va a hacer sonar,
así –entre cabrero, sumiso y amargo–
la luz de la aurora lo va a saludar.

Quisiera que alguno pudiera escucharlo
en esa elocuencia que las penas dan,
y ver si es humano querer condenarlo
por haber robado... ¡un cacho de pan!...

Sus pibes no lloran por llorar,
ni piden masitas,
ni chiches, ni dulces... ¡Señor!...
Sus pibes se mueren de frío
y lloran, habrientos de pan...
La abuela se queja de dolor,
doliente reproche que ofende a su hombría.
También su mujer,
escuálida y flaca,
con una mirada

toda la tragedia le ha dado a entender.
¿Trabajar?... ¿En dónde?... Extender la mano
pididendo al que pasa limosna, ¿por qué?
Recibir la afrenta de un ¡perdone, hermano!
Él, que es fuerte y tiene valor y altivez.

Se durmieron todos, cachó la barreta,
se puso la gorra resuelto a robar...
¡Un vidrio, unos gritos! ¡Auxilio!... ¡Carreras!...
Un hombre que llora y un cacho de pan...

El penado 14 (1931), tango de Carlos Pesce y música del dúo Agustín Magaldi–Pedro Noda se detuvo en el padecimiento de la muerte del convicto arrastrado al delito como última instancia, lejos de sus seres queridos; al igual que *Sentencia* (1926), el tango donde Celedonio, con música de Pedro Maffia, volcó el padecer de los suburbios:

Yo nací, señor juez, en el suburbio, suburbio
triste de la enorme pena,
en el fango social donde una noche
asentara su rancho la miseria.

Rodolfo Battistella, junto a Enrique Delfino legaron una de las composiciones fuertes como denuncia de la injusticia social y la opresión, *Al pie de la Santa Cruz*, de 1933:

Declaran la huelga,
hay hambre en las casas,
es mucho el trabajo
y poco el jornal;
y en ese entrevero
de lucha sangrienta,
se venga de un hombre
la Ley Patronal.

¡Qué vachaché!, tango que compuso la letra y la música Enrique Santos Discépolo, que, llamativamente, resultó abucheado en su estreno, en Montevideo:

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida.
Ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida
ni oírte así, decir tanta pavada.

Sin embargo, reincidirá, componiendo dos años más tarde, con el espaldarazo que le significó que Gardel llevara al disco sus temas, permitiéndole instalar, y ser reconocida su mirada desangelada de la vida y de rotunda queja. En *Yira yira (*1928), retomó la senda:

Cuando la suerte qu'es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,

ni yerba de ayer
secándose al sol.

Francisco Rímoli (*Dante Linyera*), también nos dejó, con el músico Joaquín Mora, *Si volviera Jesús* (1935):

Si volviera Jesús,
otra vez en la cruz
lo harían torturar.
La muier engaña
y el hombre se ensaña,
y no hay sol ni pan
para el pobrecito
que aún cree, bendito,
que existe bondad…

Un tema donde Enrique Cadícamo profundizó la cuestión social fue el tango que compuso con José María Aguilar, *Al mundo le falta un tornillo* (1933), resultando un real fresco de las limitaciones que se atravesaban en los años de la década del treinta:

Todo el mundo está en la estufa,
Triste, amargao y sin garufa,
neurasténico y cortao…
Se acabaron los robustos,
si hasta yo, que daba gusto,
¡cuatro kilos he bajao!

Numerosos letristas colocaron letras testimoniales a temas de diferentes compositores. La dupla de Ivo Pely (Guillermo Pichot) con Francisco Canaro, *La canción de los barrios*, *El tango de la mula*. Cátulo Castillo en *¿Y a mí, qué?*, *Caminito del taller*; Francisco Gorrindo con música de Rodolfo Biagi, *Gólgota*, y con Roberto Grela, *Las cuarenta*; Antonio Podestá con Rafael Rossi, *Como abrazado a un rencor*; sobre el trabajo de la mujer en la noche, *Carne de cabaret* (Luis Roldán); *Milonguita* (Samuel Linning); *Margot* (Celedonio Flores); *Griseta* (José González Castillo); *Muñeca brava* (Enrique Cadícamo).

Canción[79]

Los años treinta

Cuando elijo un tango es porque lo siento. No porque me guste. No porque le guste al público, sino porque lo siento yo. Cuando un tango me emociona, cuando puedo sentirlo en la piel, lo elijo. Hay tangos míos que no canto, por ejemplo. No son para mí. Yo necesito un tango que me erice la piel, que me conmueva.

Edmundo Rivero

"*El Zorzal Criollo*"

El tango, atravesó uno de sus momentos más tristes. En Medellín, Colombia, falleció Carlos Gardel, víctima de un accidente aéreo. El trágico hecho se produjo el 24 de junio de 1935, en el aeropuerto *Las Playas* (actual *Olaya Romero*), de aquella ciudad. *El Zorzal Criollo* había arribado el dos de ese mes, a Barranquilla, en un barco que lo había trasladado desde Venezuela, para realizar una gira artística por ciudades colombianas con el fin de presentar sus últimas producciones cinematográficas y musicales.

Entre el 3 y el 5 de junio, se presentó en el *Teatro Apolo*, de Barranquilla; los días 7, 8 y 9 visitó Cartagena, actuando en el teatro *Variedades*; siguió a Medellín, para hacerlo en el *Teatro España*, los días 11, 12 y 13. Un día después, viajó a Bogotá para, entre el quince y el veintitrés de junio, presentarse en los teatros *Real* y *Olimpia*. Ese último día fue invitado a participar, del programa radial *La voz de la Víctor*, donde se despidió del pueblo bogotano e interpretó los tangos *Cuesta Abajo*, *Insomnio*, *El Carretero*, *No te engañes corazón*, *Tomo y obligo* y *Tengo miedo*, convirtiéndose en la última actuación artística de Gardel. El 24 de junio se dispuso a continuar la gira de promoción de sus recientes películas, por lo que abordó el avión que lo trasladaría a la ciudad de Cali, con escala en Medellin, para abastecerse de nafta y donde se produjo el mortal accidente en el que falleció. Los miembros de la comitiva que fallecieron, además de Gardel, su socio autoral, el letrista y periodista Alfredo La Pera, los guitarristas Guillermo Barbieri y Ángel Riverol, el cantor y publicista Alfonso Azaf, el sonidista José Corpas Moreno, Henry Schwartz, gerente de la Universal Picture, y el empresario chileno Celedonio Palacios, administrador del *Teatro Apolo* de Barranquilla. Salvo estos dos últimos, el resto lo acompañaba desde su salida de Nueva York y San Juan de Puerto Rico.

Gardel se encontraba en el punto más alto de su carrera artística. No solo había alcanzado el favor de su estampa y el prestigio de su voz en el país, sino que, desde hacía años, su presencia era destacada y requerida en los salones europeos hasta concitar la atracción de *La Meca* del espectáculo: Broadway. De aquel jovencito que recorrió bares y salones, llevando su canto en la Buenos Aires de inicios del siglo, hasta conformar el dúo con José Razzano, en 1915, por espacio de diez años donde alcanzaron amplio reconocimiento, había pasado a ser una figura internacional.

79. Se la utiliza para interpretaciones de la voz humana acompañada por otros instrumentos musicales, aunque pueda pesentarse para más voces.

La desgracia de dejar el canto por una enfermedad de parte de Razzano, significó la oportunidad de cruzar el Atlántico para Gardel y comenzar a actuar en escenarios del viejo mundo. Tres años más tarde, escribió a su amigo, dándole cuenta de su suceso: "*La venta de mis discos en París es fantástica, en tres meses se han vendido setenta mil*". Si bien el mundo atravesaba una de sus mayores crisis, no era obstáculo para que la admiración que despertaba lograra hasta el reconocimiento de Charles Chaplin, Enrico Caruso y Bing Crosby.

Carlos Gardel, a más de ochenta años de su desaparición, es posible reconocerlo como un pionero de técnicas comerciales y marquetineras contemporáneas. Inventor del canto del tango, que transitó desde el acompañamiento con guitarras para estilos, cielitos hasta tangos, llegando a hacerlo con orquestas. Un derroteo que realizó, partiendo de los cancioneros criollos, con el dejo de nostalgia que irradia la pampa, con reminiscencias de los payadores.

Edmundo Rivero ha dado cuenta de su admiración y reconocimiento de sus condiciones vocal es e interpretativas, señalando: "*La cultura vocal de Gardel comprendía no sólo la técnica sino también, el arte, la interpretación; era un cantor nacional e internacional. (…) Gardel aunaba la técnica operística en su voz, la creación del tema en su cabal interpretación y el acento exacto de nuestro tango. (…) Su canto, de estilo propio, definido, tenía modulaciones expresivas que lo hicieron un creador de nuevas formas, un verdadero revolucionario que amaba la técnica con el fervor de un temperamento dramático. La emoción que, como todo sentimiento, es irracional, tenía en Gardel la condición de aparecer racionalizada; en los pasajes más dramáticos, era capaz de controlar el desborde sentimental, atenuando la voz en lugar de elevarla, lo que transmitía al oyente una suerte de reserva, de pudor en la expresión, tan grata al espíritu circunspecto del porteño*".

"*(…) El tango, pequeña ópera; de su paso por el teatro es de donde deduzco que aprendió los adornos vocales que después aplicó con toda sabiduría en el momento exacto en que la letra o la música lo reclamaban, a pesar de que en las escrituras musicales del tango no figurasen y algunas tampoco se escribiesen para tal o cual tesitura de cantor; cada cual usa la tonalidad que le conviene y lo interpreta a su manera. (…) En las partes de música popular no figuran algunos de los adornos vocales que aplicó Gardel a los tangos elevando con su inteligencia y buenos conocimientos del bel canto (de la escuela italiana) el nivel del tango cantado*".

"*(…) El estilo (poético musical) es el canto sureño de temperamento melancólico, posiblemente porque nuestro gaucho vivía en grandes extensiones de tierra sin límites. Ese sentido de inmensa llanura influyó notablemente en nuestro tango, porque donde terminaba el arrabal ya empezaba la pampa, de donde llegó esta canción. Cuando en 1917 Gardel cantó Mi noche triste, inventó la forma de cantar el tango*".

Exponente que le dio los matices, fraseos, afinación y el estilo que sentaron las bases interpretativas futuras. Dotarlo del equilibrio suficiente para colarse y afincarse en la tríada: música, baile y canto. El decir tanguero demanda un compromiso de sentimientos que trasunta, con lo dramático, lo pícaro, lo humorístico, lo sentimental, de queja. Con lo que la letra expuso, sin exponerla por encima de la música, a la que siempre privilegió.

A su cuidada presencia, la acompañó con un comportamiento distendido y abierto a todas las instancias sociales. No solamente daba su impronta en los salones de la aristocracia europea, sino que compartía en la bodega de un barco con inmigrantes de la lejana tierra. Encarnó, además, de un excelente registro vocal, el éxito del amigo leal y desinteresado, del amante radiante y varonil, como del hijo fiel y cariñoso. También el de un sensible actor de un proceso que atravesó al tango, desde los primeros tiempos el logro aspiracional de lúmpenes y proletarios al ascenso y su aceptación en los sectores privilegiados.

Cuando falleció, había dejado plasmada su inconmensurable aporte al tango, en innumerables actuaciones y casi en mil quinientas grabaciones. Desde la primera que registró en 1912, el estilo *Sos mi tirador plateado*, formó parte su producción al canto nacional. Hasta su imagen, permanece inalterable en actuaciones en la pantalla grande. Con su debut cinematográfico, en 1917, en *Flor de durazno*; a las realizadas en Francia, *Luces de Buenos Aires* y *Cuesta abajo*, hasta las rodadas en Estados Unidos: *Melodía de arrabal*, *El tango en Broadway*, *El día que me quieras* y *Cazadores de estrellas*. Además de todo ello Gardel cinceló el modelo del cantor de tango. La dimensión de tamaño logro se manifiesta en la escuela generada y, en la década siguiente, plasmó en formidables discípulos poseedores de una amplísima y rica gama interpretativa. Para entonces ya la historia le abrió paso a la leyenda.

"*El Caballero Cantor*"

Carlos Gardel e Ignacio Corsini fueron contemporáneos. Uno había nacido en Toulouse, Francia, en 1887, y el otro en Sicilia, Italia, en 1891, habiendo llegado, ambos, al país, de niños, como integrantes de la gran inmigración que arribó al país. Los dos fueron criados por sus madres y, en el caso de Corsini, desde púber, realizó tareas campestres en una estancia de Carlos Tejedor en la provincia de Buenos Aires. Donde incorporó los cantares criollos de vidalas, cifras, valses y milongas sureras, acompañándose con su guitarra. Lo que le permitió frecuentar –ya de vuelta en Buenos Aires– a payadores como José Betinotti, pasando a formar parte, en 1909, de la compañía teatral de José Pepe Podestá alcanzando grandes éxitos y popularidad. A mediados de la década del veinte, decidió dedicarse al canto con la aspiración de convertirse en un "*cantor nacional*".

Con Gardel se conocieron en un restaurant de Bahía Blanca, en 1913, en momentos que ambos se encontraban de gira. "*El caballlero cantor*" fue como pasó a ser reconocido Corsini, en tanto la figura del "*Zorzal criollo*" era como lo identificaban a Carlos Gardel. Los dos mantuvieron una amigable relación, aún cuando aparece una larvada disputa en las crónicas de la época. Nunca los tuvo como protagonistas. Al contrario, Gardel lo reconocía como su único rival de fuste, y Corsini, conservó siempre sobre su piano una foto dedicada: "*A mi amigo Ignacio Corsini, el gran intérprete de las canciones de mi tierra. Su admirador, Carlos Gardel*".

Sin embargo, las dos expresiones más altas del cancionero popular, eran diametralmente opuestos a pesar de los puntos de encuentro, como el cariño y el reconocimiento del público y que ambos hubieran nacido en Europa, sin haber conocido a sus padres.

Corsini, junto con el poeta Héctor Pedro Blomberg y el músico Enrique Maciel, conformaron una exitosa usina de obras. De la misma manera que fueron las sociedades musicales de Gardel-Le Pera o la de Manzi-Piana; Cobián-Cadícamo, por caso. Mantuvo siempre el carácter sucesorio del cancionero del canto criollo, resultando, además, un notable recitador de poesía gauchesca, como solía recordarlo el folklorista Fernando Ochoa.

Carlos Gardel, en tanto, interpretaba el lunfardo en las letras de manera cómoda, ya que lo atraían la noche, las farras y los *chuchos*. No se casó, siendo un ferviente cultor de la amistad. En cambio, Corsini, contrajo nupcias joven convirtiéndose en padre de familia, dejando de cantar en 1949, a la muerte de su esposa. Las simpatías políticas tampoco los unían. Corsini grabó *Hipólito Yrigoyen* de Enrique Maroni, en 1927:

Mañana cuando en las urnas
suenen las dianas triunfales

y los votos radicales
las demás listas arrollen,
bien al tope las banderas.
bien altos los estandartes,
gritarán por todas partes:
¡Viva Hipólito Yrigoyen!

Mientrás, Carlos Gardel llevó al disco, en 1930, *Viva la Patria!*, como habitué de los comités conservadores y amigo de Alberto Barceló, senador e intendente de Avellaneda, tango compuesto de apuro por Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez para celebrar el golpe militar que acabó con el gobierno de Yrigoyen:

La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión,
y fue el triunfal amanecer de la revolución.
Y como ayer, el inmortal mil ochocientos diez,
salió a la calle el pueblo, radiante de altivez.

A pesar que, probablemente, lo que interpretó en *Milonga del 900* (Sebastián Piana y Homero Manzi, de 1933) se ajuste más a las simpatías del *Zorzal*:

Soy del partido de todos
y con todos me la entiendo,
pero váyanlo sabiendo
¡soy hombre de Leandro Alem!

Los dos cantores atravesaron las primeras décadas del siglo fijando parámetros interpretativos. Aún cuando la interpretación de Gardel se ha consolidado, de manera emblemática, como una marca distintiva del tango. La década del treinta también correspondió a los años donde, junto a Alfredo Le Pera, crearon numerosas obras incursionando desde el tango, pero también con la canción, la jota, foxtrot, zambas o valses, melodías que se conservan inmortales. Los poemas que las integran formulan temas evocativos, familiares, amorosos o testimoniales que han descripto un perfil del habitante de los arrabales y de los descendientes de los inmigrantes afincados e identificados en el nuevo país, en tanto las melodías se han esparcido por el mundo.

Noemí Ulla en su *Tango, rebelión y nostalgia* describió la trayectoria de Gardel, en consonancia con la que experimentó el tango, desde su génesis hasta plasmarse en la pantalla hollywodense. Como así la personificación del ídolo popular. "*La aparición de Alfredo Le Pera (argumentista de varias películas: Melodía de arrabal, Cuesta abajo, Tango Bar, El tango en Broadway, El día que me quieras) en la última etapa gardeliana, contribuye a que Gardel difunda un tipo de tango-canción de acentuada línea melódica en lo musical y donde el amor, en lo literario, tiene un tratamiento fundamentalmente lírico: Soledad, Amargura, Cuesta abajo, Sus ojos se cerraron. Este lirismo que señalo debe atribuirse en part e a los condicionamientos que crean la apertura del tango a un ámbito mayor de público y que se marca singularmente en la utilización de imágenes literarias que van dejando de lado el graficismo de un Pascual Contursi, de un Celedonio Flores*".

"(...) La muerte de El Mago cierra un largo período del tango-canción (1917-1935) cuya génesis conventillesca se había mimetizado a través del frac y la imagen fílmica. Su más acabado intérprete concede su protesta arrabalera –es el único medio asequible para consagrarse– usufructuando un frac que lo aristocratiza y desdibuja al mismo tiempo la fuerza de su rebeldía cancionera. Esta extraña mixtificación de nuestro arte popular no volverá a reiterarse en la expresión de otro ídolo, ya que Gardel cumple y sufre el proceso de afirmación del tango".

"Si en el extranjero el traje de gaucho fue hasta hace poco el símbolo nacional que aparecía jerarquizando (y folklorizando visualmente) el tango, en el país el frac fue también el símbolo de su aceptación por la oligarquía, que Gardel no vaciló en afirmar, en acentuar, en afianzar en la medida en que el atuendo –tanto el gauchesco como el de salón– formaba parte de un ritual que no empañaba su voz, más bien le daba un toque particularmente exquisito, parejo con la modulación de sus últimos años".

"Seguido a la desaparición del ídolo, con esa correspondiente canalización de la rebeldía popular en el ensueño mágico gardeliano, se asiste prontamente a los albores del peronismo. Durante este último período, Alberto Castillo no necesita reverenciar aquellas formas de aceptación, por el contrario, puede cantar como descamisado, desafiando el recato burgués con la prescindencia por el atuendo, que en sus últimas expresiones traslada a su peculiar manera de cantar".

"Los ídolos populares de la canción tienen, desde la muerte de Gardel en adelante, un carácter transitorio de permanencia; ya no se corporiza en ellos esa magia del ascenso socio-económico unida a la bondad de su voz. La sustitución no tarda en realizarse, acaso por vía más racional, en el líder político Juan Perón, quien además de conmover la cuerda sensible del pueblo con apelaciones que se aproximan al lenguaje fraterno del tango (´Les dije que los abrazaba como abrazaría a mí madre, porque ustedes han tenido los mismos dolores y los mismos pensamientos que mi pobre vieja habrá sentido en estos días´, expresado en el discurso pronunciado en la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945) parece ofrecer las condiciones reales, sin ninguna magia para posibilitar el ascenso económico popular".

Un letrista de la década: Juan Andrés Caruso

Fue un periodista nacido en La Plata, que vivió entre 1890 y 1931. Huérfano desde muy jovencito, se mudó, con su familia, a Buenos Aires donde se relacionó con el ambiente de teatros y comedias. Ganándose los primeros ingresos como *claque*[80]. Sin embargo, una situación confusa, con la desaparición de algunos objetos en un camarín, lo obligaron a alejarse, recalando en Bahía Blanca. Donde logró ingresar como aprendíz a la imprenta del diario *Hoja del pueblo*, donde llegó a destacarse, ascendiendo hasta ser periodista, tanto por sus méritos como por el consejo del director y editor Juan Franzetti.

En la misma ciudad de Bahía Blanca, lugar del encuentro entre Gardel y Corsini, también resultó, unos años antes, la que sirvió para que Enrique Muiño, de gira por el sur, atraído por la pluma de Caruso, se conocieran y, el gran actor argentino, lo instara a continuar en la profesión, dada las condiciones que vislumbró. La oportunidad, permitió establecer una relación que, desde 1927, le permitió desempeñarse como secretario de Muiño, además de representante artístico del binomio que formaba con Elías Alippi.

En Buenos Aires, integró, como cronista, las redacciones de *La Montaña*, *Crítica*, *Última Hora* y *Mundo Argentino*, y, como director, *El Teatro*, una publicación especializada en cubrir la actividad teatral.

La sociedad creativa que estableció con Francisco Canaro resultó pródiga en composiciones mutuas, a quien conoció cuando se convirtió en vecino de los Canaro, al instalarse en Pasco y Constitución. Lo recordó en *Mis memorias*, afirmando que "*Lo conocí entre 1910 y 1912. Era periodista y entró a nuestra barra: con mis hermanos, con los Greco, Bardi, Prudencio Aragón, Castriota, el Tano Genaro, el Tuerto Camarano y otros. Congenió mucho conmigo y tuvimos una gran amistad hasta su muerte. Como letrista volcó su ingenio y su gracia sobre mis composiciones. Su primera letra la e scribió para*

80. Personas encargadas de aplaudir en un espectáculo a cambio de dinero o de poder asistir a él gratuitamente.

mí, fue el tango Cara sucia. También escribió el argumento de mi primera incursión teatral: Nobleza de arrabal. Fue un poeta nato y de refinada inspiración. Los conceptos de sus letras se adelantaron a la época. Era un mozo de buena apostura, alto, elegante, bien parecido".

Su obra se ubica como la de un cultor del tango pintoresquista, donde la presencia de los desengaños y las malas experiencias ocupan un papel preponderante. Como así, un espíritu romántico, ante las vicisitudes sentimentales, sin perder un aire burlón, alcanzando a ser un exponente referencial del testimonio poético de la Buenos Aires precuarenta. Formó parte, entre otros, de la camada de poetas y letristas, compartida con Pascual Contursi y José González Castillo.

Diversas orquestas y músicos interpretaron un repertorio que, no solamente, fue ocupado por el tango, sino, además, por ritmos criollos: estilos, milongas camperas, zambas valses, y estilos. Registró ochenta y cinco títulos musicales y treinta y dos obras teatrales. Como autor teatral se inició con *Nobleza de arrabal*, estrenada en 1919, le continuaron, *Un escándalo social*, *Corazón de malevo*, *El ciruja*, *El tigre de los llanos*, *Una vez en un boliche*, *En la timba de la vida*, *No pregunto cuántos son*, *Juana Azurduy*, *Aquí me pongo a cantar*, que escribió solo o en colaboración, por ejemplo con Alberto Vaccarezza.

Cuenta con el privilegio de haber sido el letrista al que más le grabó Carlos Gardel. Treinta y nueve temas. Entre los cuales, cabe ejemplificar con, *Cascabelito*, *Tierrita*, *La garçonniere*, *La brisa*, *Se acabaron los otarios*, *Sentimiento gaucho*, *Desengaño*, *La última copa* o *El piccolo navío*. Ignacio Corsini no se quedó atrás. Lo eligió en treinta y un páginas que llevó al disco. Se destacan *Destellos*, *Alma de bohemio* (tema que Roberto Firpo dedicó a Florencio Parravicini, al que Caruso le agregó letra, posteriormente).

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en oscuro rincón.
Al mirarle sentí una profunda emoción
porque en su alma un dolor secreto adiviné
y, sentándome cerca, a su lado, le hablé,
y él, entonces, me hizo esta cruel confesión.
Ponga, amigo, atención.

Sentimiento gaucho.
Junto a los hermanos Francisco y Rafael Canaro, 1924.

Entre la loca alegría
volvamos a darnos cita
misteriosa mascarita
de aquel loco Carnaval.
Donde estás Cascabelito,
mascarita pizpireta,
tan bonita y tan coqueta
con tu risa de cristal.

Cascabelito.
Con la música de José Bohr, 1924.

Canción[81]

La repatriación de Gardel

He arribado a la cima de mi torva existencia
y comienza el declive.
Ya no apuran mis pasos, ni rosados anhelos
ni mentidas decencias.

Julio Sosa.
Dos horas antes del alba, 1964.

La trágica muerte de Gardel ocurrió el 24 de junio de 1935 en Medellín, Colombia. En esos momentos el país se encontraba acosado por el debate de las carnes, que avanzaba demostrando los niveles de corrupción a los que llegaba la aplicación del pacto Roca-Runciman, entre los funcionarios gubernamentales. La oposición en el Senado denunció los pormenores del negociado, a través de Lisandro de la Torre ante Luis Duhau, ministro de Agricultura y Federico Pinedo, titular de Hacienda. El martes 23 de julio de 1935, en momentos que el enfrentamiento verbal había alcanzado su punto más álgido, la aparición de un matón a sueldo le disparó al legislador santafesino interponiéndose el doctor Enzo Bordabehere quién recibió tres balazos que acabaron con su vida, en el hemiciclo del recinto del Senado.

Tanto las denuncias sobre el negociado como el asesinato al senador, provocaron una enorme conmoción política. Según Felipe Pigna, a partir de lo dicho por Helvio Botana hijo, "*a los pocos días a Justo* (el presidente) *y a Botana* (dueño y director del diario Cítica) *se les habría ocurrido la idea salvadora"* de tomar la repatriación de los restos de Gardel, que hasta entonces nos les habían merecido ninguna consideración, como manera de desviar la atención popular. Fue así que dispusieron en "*ganarle la partida al gobierno uruguayo que a cuatro días del accidente de Medellín ya había comenzado los trámites para repatriar a Gardel. La cosa no era sencilla porque la ley colombiana prohibía la exhumación de un cadáver hasta cuatro años después del fallecimiento. Había que recurrir a las máximas autoridades, o sea, al presidente colombiano Alfonso López y pedirle que los restos vinieran hacia la Argentina. Tras la decisión de la madre de Gardel, doña Berta de que los restos descansen en Buenos Aires y no en Montevideo, y los engorrosos trámites llevados adelante por Armando De lfino, representante del cantor, el presidente de Colombia, autorizó la exhumación y el traslado del zorzal a su Buenos Aires querido*".

Seis meses demandó el retorno de Gardel. Una odisea que necesitó de viajes en tren, lomo de mulas y barcos. El 19 de diciembre de 1935 fue desenterrado del cementerio de Medellín iniciando la travesía. Desde el centro del país viajó en tren hasta la localidad de La Pintada. De ahí continuó viaje en automóviles hasta Caramanta. A lomo de mula llegó a Riosucio, realizando el recorrido hasta Pereira en automóvil. Desde ahí, pasando por Cali, completó el viaje hasta el puerto de Buenaventura en ferrocarril, llegando el 29 de diciembre de 1935.

81. Se lo utiliza para interpretaciones de la voz humana acompañada por otros instrumentos musicales, aunque pueda pesentarse para más voces.

Embarcó en el vapor *Santa Mónica* rumbo a Nueva York, previa escala en Panamá, donde cambió de embarcación, llegando a la ciudad norteamericana el 7 de enero de 1936. Diez días más tarde enfiló para Buenos Aires, en el *Pan América*, llegando el 5 de febrero, tras haber hecho escalas en Río de Janeiro y Montevideo. Desde la dársena, fue llevado al *Luna Park* para su velatorio, antes de ser trasladado al cementerio de la Chacarita.

El día de la despedida a Gardel

"*Los viejos noticiosos muestran una apretujada multitud que se mueve con una rapidez inapropiada para un acto fúnebre: es como si la técnica del cine se burlara de los testimonios del pasado*". El dramaturgo Diego Mileo, rememoró la marcha final del sepelio de Gardel, en ocasión de una edición especial del diario Clarín, con motivo del cuatrocientos aniversario de la fundación de Buenos Aires, en 1980. El fallecimiento, en las condiciones de tragedia en que ocurrió, junto a la delegación que lo acompañaba, fijó, en el inconciente colectivo, una sensación como que se hubieran detenido los relojes. El estupor, la congoja, la sensación de orfandad ante la pérdida, quedó instalada como una expresión impar en la historia argentina. Un representante de la inmigración, hijo natural, que había abrazado el cancionero nacional, llevando al tango al mayor sitial aspiracional, había muerto de manera sorpresiva y trágica. En la plenitud. Los públicos de América y de Europa coincidieron en los sentimientos por la pérdida, como de la dimensión de la misma. Los relatos, orales y escritos, dieron, y dan cuenta, del impacto de la noticia en la sociedad argentina.

La también trágica muerte del aviador Jorge Newbery, casi veinte años antes, en 1914, pionero de la aviación continental, que se estrelló con su monoplano en Mendoza, previo a emprender el cruce de los Andes, es el antecedente de desaparición de alguien que será considerado como el primer ídolo popular. Hasta entonces, solamente políticos y militares, ocupaban un sitio en la galería de los íconos de la memoria colectiva.

Con Gardel, prácticamente, se cerró el período fundacional del tango. El fervor popular que su muerte provocó, permitió demostrarlo en una envergadura jamás conocida. Reproducir la nota de Diego Mileo, permite tomar dimensión, comparativa y testimonial, de una de las más enlutadas jornadas que vivió el país.

"*Vemos que la curiosidad ante la cámara se antepone al dolor de miles de personas que se demoran sin motivo ante el campo visual. El 5 de febrero de 1936 arribaban al puerto de Buenos Aires los restos de Carlos Gardel; 80.000 hombres y mujeres salieron a la calle para hacer creíble una muerte que desde la distancia parecía mítica*".

"*Días antes otro funeral, el del rey Jorge V, de Inglaterra, ocupaba las primeras planas de los diarios. En Berlín una muerte violenta ocupaba las primeras planas de los diarios: el nazi W. Geestloff era asesinado por un estudiante yugoslavo. Mientrás tanto, Hitler inauguraba las 4tas. Olimpíadas de Invierno, en Alemania y con gesto magnánimo hacía retirar todos los carteles antisemitas, 'para no ofender a los participantes de raza hebrea, incluidos atletas alemanes'*".

"*Italia completaba la conquista de Etiopía y en Rusia comenzaban las purgas de Stalin. En España se iniciaba la guerra civil más sangrienta del siglo*".

"*En ese año Buenos Aires soportaba una ola de calor con temperaturas, en enero, de 42 grados y una tradicional sastrería del centro ofrecía un legítimo traje de Palm Beach por 59 pesos. Exactamente 19 pesos menos era lo que pedía una 'sirvienta española que sabe su obligación, se ofrece a corta familia, para todo servicio'*".

"El buque Pan América atracó en la dársena a las 11:40 de la mañana trayendo en sus bodegas un ataúd norteamericano forrado en su interior con una capa de corcho y otra de zinc además de una caja de madera de 2,10 metros de largo que lo protegía al parecer definitivamente, pero que a las pocas horas, en la tormenta de la veneración del público se mostraba sin manijas, en condiciones precarias y roto a pesar del celoso cuidado de 300 policías que más de una vez debieron cargar con sus caballos para calmar a la multitud".

"Una multitud que entonó el himno nacional en su trayecto desde el puerto al Luna Park, arrojaba sus sombreros al paso del féretro y se los arrancaba 'a las personas que por descuido no se descubrían ante la carroza fúnebre'".

"Un periódico de la tarde de ese día reproducía una foto del ídolo sonriente, pero en la misma pági na un temerario publicista insertaba un aviso de una compañía de aviación ('Vía Panagra 468 pesos a Santiago de Chile y regreso, cinco horas y media de vuelo entretenido')".

"Instalado el velatorio en el Luna Park, largas colas se formaron para desfilar ante el catafalco. Esa calurosa noche, muy cerca de ahí, en la terraza del Alvear Palace Hotel, se bailaba animadamente con la orquesta de jazz de Gordon Stretton, pagando seis pesos, con consumición incluida. Corrientes arriba, en la intersección de varias calles, un fantasmal y curioso monumento envuelto en la telaraña de los andamios esperaba su inauguración: el obelisco".

"En el cine Monumental esa noche se estrenaba una histórica película argentina: 'La muchachada de a bordo', con Luis Sandrini, José Gola y un entrañable amigo de Gardel, Tito Lusiardo. La cartelera de los espectáculos presentaba dos curiosidades: en el 'Cecil' previsiblemente se daba 'El día que me quieras'; en cambio, en la sala 'Carlos Gardel', de Bolívar al 1000, se ofrecía un programa doble con estos títulos: 'Agente británico' y 'Viudas habaneras', todo por sesenta centavos".

"Los bares de los alrededores del sitio del sepelio denotaban un clima especial: los parroquianos hablaban en voz baja y un aire de tristeza se había alojado en el corazón de los miles de noctámbulos: Gardel yacía carbonizado en un lujoso ataúd y el país cambiaba en forma tan rápida que nadie podía atesorar sostenibles recuerdos".

"El día del entierro amaneció con la promesa de una jornada agobiante, pero la temperatura sólo trepó discretamente hasta los 27 grados. Desde temprano, en el amplio recinto del Luna Park (horas antes 'Noticias Gráficas' publicaba un inimaginable anuncio: 'Fantástico sorteo de los cigarrillos 'Zorzal', Luna Park, el sábado 15 horas') se apuraban los preparativos para el traslado de los restos. La cantidad de gente había crecido sobre el momento de la partida, que se produjo pasadas las once de la mañana. El movimiento desde el interior hasta la calle se transmitía eléctricamente; el féretro se colocó en una carroza que exhibía en letras de plata el nombre completo del cantor. La marcha fue lenta por Corrientes; parecía demorarse como descubriendo una gran escenografía armada por un artista inconsecuente y desmemoriado".

"El paso del cortejo descubría una ciudad que mostraba con desparpajo unos 40.000 carteles ofreciendo departamentos en alquiler ('Córdoba 1100, dept.2 amb. y dep., 150 pesos'). Que el precio del dólar a $3,30 y del oro fino a 5 pesos el gramo no interesaba a nadie, lo probaba un pequeño recuadro perdido en la última página de los diarios. En cambio, la política, con la primera elección interna del radicalismo y un mitin en Rosario del mismo partido en el que habló el doctor Rodríguez Araya, acaparaban el interés periodístico".

"Casi tres horas tardó el cortejo en llegar a la Chacarita. A la altura de Gascón se le unió un grupo de 'chinas' y de gauchos más una yunta de bueyes de la compañía teatral de Alberto Vaccarezza, que quería homenajear con sus elementos escénicos al ídolo. El ataúd fue depositado en el nicho N° 476 del Panteón Internacional de Artistas Líricos".

"Apenas tres horas necesitó toda esa gente para enterrar a Gardel, en una marcha fúnebre que preanunciaba otras tan sentidas y no demasiados lejanas en el tiempo".

"Esa misma gente que con sus ropas oscuras había desfilado por las calle en ese cálido febrero, sería protagonista de los vaivenes de la República".

Nocturno[82]

"La calle que nunca duerme"

Al gran pueblo argentino…, pianos!

Enrique Mono Villegas

La Buenos Aires del treinta sufrió importantes modificaciones urbanísticas. Se completó el entubamiento del arroyo Maldonado surgiendo la segunda avenida más larga del mundo, Juan B. Justo, en homenaje al líder socialista, fallecido en 1928, instalandose baldosas rojas en las aceras, en toda la extensión. En 1931, bajo la intendencia de José Guerrico, se dieron inició las obras para la ampliación de la avenida Corrientes. La primera cuadra elegida fue la que se extiende entre las actuales transversales Uruguay y Paraná.

Cinco años más tarde, el 23 de mayo de 1936, durante los gobiernos del intendente Mariano de Vedia y Mitre, en la ciudad, y del general Agustín P. Justo, en el país, con motivo del cuarto centenario de la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza, se inauguró el ensanche. Bastante tardíamente, ya que materializaba una resolución del secretario de gobierno de Martín Rodríguez, Bernardino Rivadavia, quien, en 1822, había dispuesto ampliar una serie de calles a 30 varas de ancho (26 metros) con el fin de favorecer las comunicaciones de entrada y salida a la ciudad que quedaron, por más de cien años, como un enunciado a realizarse. Además de Corrientes, preveía las actuales avenidas Santa Fe, Córdoba, Independencia y Belgrano. Ese mismo año, se le asignó el nombre de *Corrientes* al camino que pasará a convertirse en el símbolo de la porteñidad, en reconocimiento de la participación de la provincia litoraleña en las luchas por la independencia. Un reconocimiento por aquello del dicho popular que enuncia: "*Argentina cuando entra en guerra, Corrientes la defiende*".

Parte de los trabajos implicaron la pérdida de las manzanas de la cuadra que cruza la actual avenida 9 de Julio, donde se construyó el Obelisco, en la misma ubicación que se encontraba la iglesia de San Nicolás de Bari, en cuya torre flameó, en 1812, por primera vez, la bandera nacional en la ciudad y donde se encontraba el madero sobre el que juró, con su espada, Pedro de Mendoza, en la segunda fundación de Buenos Aires.

Avenida Corrientes, columna vertebral del tango

La nueva fisonomía que adquirió la gran avenida, a partir de los años treinta, la consagró como el eje de la bohemia y la vida nocturna de la ciudad. Cobijando numerosos locales que aportaron a la leyenda de "*la calle que nunca duerme*", lema que le asignó el periodista Roberto Gil, a mediados del siglo. Aun cuando, desde siempre, había sabido alojar espacios para la diversión, el entretenimiento y las expresiones culturales.

82. Melodía dulce, breve, inicialmente para ser ejecutadas en una velada nocturna. De carácter romántica.

La década del '30 no solo fue testigo de la ampliación de la avenida y la afirmación de su rango tanguero y literario, sino que se iniciaron las obras, en octubre de 1930, que en catorce meses concluyeron en instalar la línea B de subte que la recorre, desde el Correo Central (hoy Centro Cultural Kirchner, CCK) hasta la intersección con Federico Lacroze, en Chacarita. A metros de la estación Leandro N. Alem se levantó, en 1931, el *Luna Park*, estadio cubierto conocido como el *Palacio de los Deportes*. Tres años más tarde se inauguró el Mercado mayorista del Abasto en el predio delimitado por las calles Corrientes, Agüero, Lavalle y Anchorena, sobre una superficie de más de veinte mil metros cuadrados en cinco pisos y tres subsuelos, que hoy es el *Shopping Abasto*.

Asimismo, se sucedieron surgimientos y afianzamiento de compositores y arregladores, como de estilos y de formaciones orquestales que se convirtieron en figuras estelares en los siguientes años gloriosos del tango. El sexteto de Juan Maglio *Pacho* (1930), que integró Alfredo Gobbi (su orquesta se constituyó en 1942); Osvaldo Pugliese, juntamente con Elvino Vardaro, conformaron un sexteto, en 1929; Aníbal Troilo, en 1937; la Orquesta Típica Víctor (1931); Juan D'Arienzo encontró su estilo con la incorporación del pianista Rodolfo Biagi, en 1935; Pedro Laurenz, 1934; Miguel Caló (1934 alcanzó la formación estable); Carlos Di Sarli, entre 1927/28, formó su primer sexteto; Ángel D'Agostino, conformó su orquesta, eminentemente tanguera, en 1934, en la cual Angel Vargas se convirtió en una voz emblemática de los cuarenta, conformando un binomio imbatible e inolvidable. En 1939, Piazzolla conoció a Aníbal Troilo en el *Café Germinal*, pasando a integrar su orquesta, solo algunos casos que en aquellos años milongueros, en más de doscientas formaciones, se puede estimar, surgieron y consolidaron el movimiento tanguero.

El tramo de la avenida Corrientes, desde Callao hasta Leando Alem, el bajo, se convirtió en el ícono ciudadano de Buenos Aires. Numerosos locales generaron la escenografía de la bohemia porteña, desde la década del veinte. Los billares y bar de *La Academia*, Callao 336, todo el día abierto, inaugurado en 1930, en el terreno que había funcionado la caballeriza de una funeraria, dónde más tarde se dieron cita las orquestas de Atilio Stampone, Osvaldo Pugliese, Alberto Castillo, entre tantas; al 200, el legendario restaurant *El Tropezón* (en Callao 252, el del "*pucherito de gallina, con viejo vino carlón*"), que retrató el músico Roberto Medina; *El Toboso*, reducto español de Corrientes casi Callao, cercano a la cervecería *Zum Bier*.

A la altura de Rodríguez Peña, el bar de igual nombre, casi frente al *Salón La Argentina*; en la esquina con Presidente Perón el bar *Celta*. *Los Pinos* (Corrientes y Rodríguez Peña) un punto de encuentro de políticos, actores y periodistas. *El Pernambuco*, enfrente; a la altura del 344, la Societé de Secour Mutuel de Benfaissance General San Martín, fundada en 1863, donde Vicente Greco estrenó, en 1911, su tango *Rodríguez Peña*.

El *Ramos*, en la esquina de Montevideo y Corrientes, en diagonal los billares de la planta alta de la *Confitería La Paz*, *Singapur*, en Montevideo 348.

El Rafeto y el *Domínguez* (en Corrientes y Paraná), abiertos todo el día, y al que, el *negro* Celedonio Flores, lo inmortalizó con la letra de su poema *Tristezas*.

Corrientes,
la amable, la calle Corrientes
de los sueños locos, los sueños ardientes
pintoresca calle, noctámbula ideal
del viejo Montmartre, del Café Domínguez
y el rante Pigall...

Enrique Cadícamo también le dedicó un poema homónimo, en 1918:

Bar Domínguez
de la vieja calle Corrientes que ya no queda...
De cuando era angosta y la gente
se mandaba el saludo
de vereda a vereda...

En el *Iglesias*, vecino del Domínguez, se estrenó *La Cumparsita*, en nuestro país. Próximos, se encontraban el *Politeama*, *Pasatiempo*, *La terraza*, *Sabatino*, *La Giralda y La Emiliana*. *La Confitería Ruca*, Corrientes 1328, donde solía actuar De Angelis; *La Giralda* de Corrientes 1543; *El Vesubio* al 1181 de la avenida. El cabaret *Chantecler*, de Paraná 440 y Corrientes.

Al llegar a Uruguay se topaba con *El Telégrafo*, *El Foro* y *Café Apolo*, contiguo al *Teatro Apolo*, ambos comenzaron a funcionar en 1892. Próximo, se encontraba *El Telégrafo*, que también albergaba artistas y escritores. Los teatros *Politeama*, *Odeón*, *Cómico* (*Lola Membrives*), *Ópera* (1936), *Metropolitan* (1937), *Gran Rex* (1937) la habitaron al igual que bares, restaurants y locales de música.

Una cuadra más adelante, en el cruce con Talcahuano, surgía la *Real* y *El Estribo*. Doblando, casi Lavalle, estaba *El Parque*. Numerosas orquestas actuaron en el palquito del *Tango Bar* (Corrientes 1239, entre Talcahuano y Libertad) desde Edgardo Donato, Aníbal Troilo, Horacio Salgán, Osmar Maderna, Francini-Pontier, Elvino Vardaro, Julio Sosa, Astor Piazzolla. *El Tibidabo*, Corrientes 1244; *Montmartre*, de Corrientes 1431, entre tantísimos otros lugares.

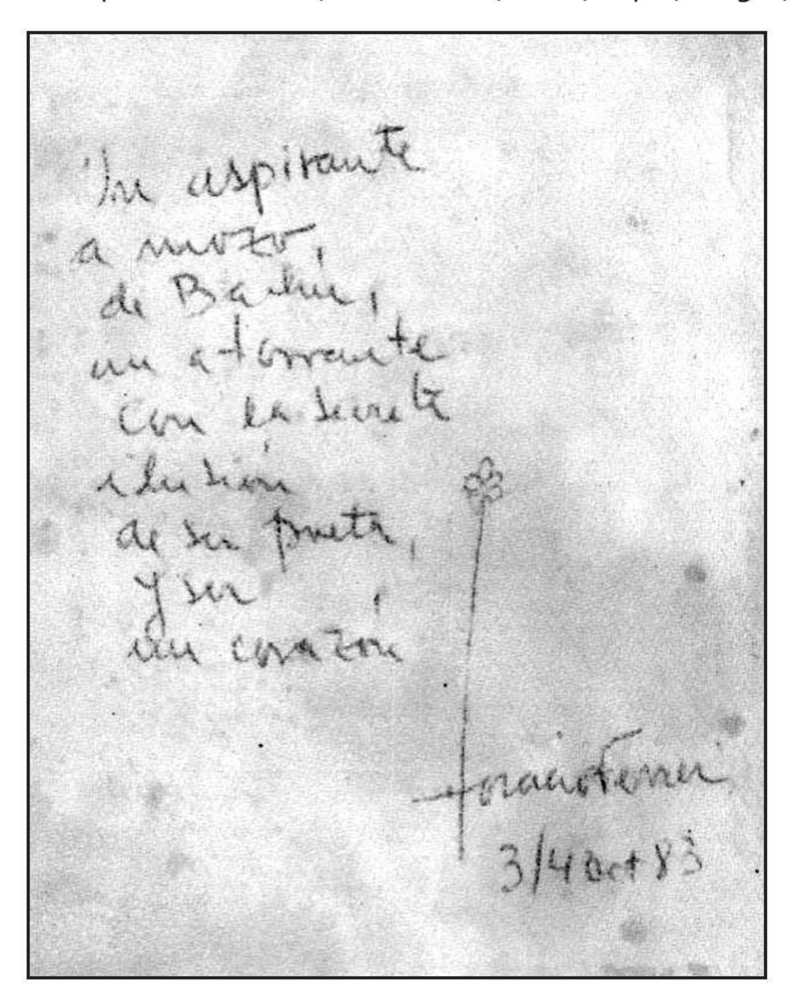
Llegando a Cerrito, *El Marzotto* (en 1936, en el local que hoy ocupa el restaurant *Arturito*) y *El Verde*; cruzando, *La Oración*. Entre Carlos Pellegrini y Suipacha, de la mano impar, *Botafogo*, *Los 36 billares* y *El Quijote*. En la vereda de enfrente, el café *Los Inmortales*, *Germinal*, *Paulista*, *Ideal*, *Nacional* y *El Mogyana*. Doblando por Suipacha, la confitería *La Ideal* (1912), al lado del cine-teatro de igual nombre; llegando a Sarmiento, *Piaggio*. Por el Pasaje Carabelas, entre Sarmiento y Presidente Perón (ex Cangallo), *Croce di Malta*, *Chiquín*, *San Bernardo* y *Seminario*. Las pizzerías *Banchero Centro* y *Las Cuartetas* (ambas de 1932) resultan las más antiguas de la avenida, como así la primera heladería de la ciudad, fundada en 1902, por la familia italiana Cocitore y que llamaron *El Vesubio*.

En la emblemática esquina de Esmeralda y Corrientes se encontraban el *Café Japonés*, al que Roberto Arlt retrató en su obra *Los siete locos*, y el *Cabildo*, bar milonguero que le dio nombre a "*la esquina del tango*", que Francisco Pracánico le pusiera música con letra de Celedonio Flores al tango *Corrientes y Esmeralda*, convertido en gran éxito en la voz de Francisco Fiorentino con la formación de Aníbal Troilo. Otro espacio de esas esquinas lo constituyó el *Café Guaraní* frecuentado por los músicos que actuaban en los locales de la zona, como el cabaret *L'Abaye*, de Esmeralda al 500, o en el Teatro Esmeralda (actual *Maipo*). En tanto, el *Bar de Rosendo* contaba entre sus habitués a políticos y escritores, donde se pergueñó la publicación de la revista *Caras y Caretas*, hacia 1898. También se hallaba el *Buen Gusto*. El *Royal Keller* que, detrás de pesados cortinados en sus vidrieras, cubrían la actuación de las orquestas en la planta baja del *Royal Hotel*, en la esquina de Esmeralda y Corrientes, al lado del *Teatro Odeón*.

El mostrador de estaño del *Bar Suárez*, frecuentado por uruguayos, en la esquina con Maipú, era un sitio de encuentros luego de las veladas, a media cuadra del *Marabú*, Maipú 365. Otro fue el *Casino*. Doblando, en la intersección con Sarmiento, *Monti y Luzio* y a la altura de Presidente Perón *La Brasileña*, *El Sibarita* y *El Puchero Misterioso*.

La *Confitería Richmond*, sobre Florida, a metros de Corrientes, al lado de la sede de la Sociedad Rural y frente al *Jockey Club*, también supo ser un espacio literario, muchos de sus habitués integraban

los staff de los suplementos literarios y del huecograbado dominical de *La Nación*, donde solían actuar formaciones de jazz. El *Café Gerard*, su vecino, en cambio, supo ser un reducto tanguero. *La Fragata* (Corrientes y San Martín) era frecuentada como una confitería de la *city* y contaba con un pintoresco personaje que, por un arancel, compartía la mesa y conversaba de cualquier tema que se le propusiera, animadamente. Casi en diagonal, bajando una escalera, se accedía a *La Helvética* que abrió sus puertas en 1844, y que funcionó como un descanso de los redactores del diario *La Nación* ubicado a metros que frecuentaron, entre tantos, Mitre, Payró, Borges, Sabato.


Un aspirante
a mozo,
de Bachín,
un atorrante
con la secreta
ilusión
de ser poeta,
y ser
un corazón

Horacio Ferrer
3/4 oct 83

Un aspirante / a mozo,/ de Bachín,/ un atorrante / con la secreta / ilusión / de ser poeta,/ y ser un corazón. Escrito en una servilleta de 'Bachín', por Horacio Ferrer, en la madrugada del 3 al 4 de octubre de 1983, le dedicó su último poema a la legendaria parrilla, en la madrugada del cierre definitivo. (Colección del autor).

"Bachín", una posta de la noche porteña

Bachín, el local que funcionó como bodegón, había nacido al calor de la actividad del *Mercado Nuevo Modelo* que el Concejo Deliberante autorizó a instalarse en el predio de Sarmiento y Montevideo. Era reubicar el traslado del que se hallaba en las calles San José y Sáenz Peña, en la Plaza Lorea –el *Mercado Modelo*–. Se había dispuesto su demolición, como parte del plan urbanístico, a favor de la apertura de la avenida de Mayo, con el fin de unir la Plaza de Mayo con la avenida Entre Ríos. La aprobación de la misma generó, a su vez, la decisión de expropiar y destinar el predio comprendido entre las calles Combate de los Pozos, Hipólito Yrigoyen, Entre Ríos y Rivadavia a la construcción del Palacio del Congreso Nacional –uno de los más grandes del mundo– , que se consumó, en 1906. La Avenida de Mayo pasó a constituirse, simbólicamente, como la gran arteria que vinculaba

a dos poderes del estado de la república. La sede del poder ejecutivo, la Casa Rosada, con el ámbito parlamentario. En tanto, por la diagonal norte, actual Roque Sáenz Peña, se accedía a la Plaza Lavalle, donde se encuentra el tercer poder del estado: el Palacio de Tribunales.

El cierre del Mercado de Lorea permitió que, una parte de los comerciantes, puesteros, consignatarios, distribuidores, transportistas se trasladaron al *Mercado de Abasto*, de Corrientes entre Anchorena y Laprida, que disponía de una amplia superficie destinada a la comercialización de verduras, frutas y otros artículos, menos carne, que se aprobó su construcción en 1890. Con lo cual la ciudad pasó a contar con un mercado concentrador mayorista que la abasteció, relativamente alejado de lo que se presentaba como el boom expansivo de construcciones y consolidación del paso de la gran aldea a la ciudad con perfil europeo que las clases altas trataban de emular. A su vez, dado el crecimiento de los barrios, surgieron pequeños mercados en los mismos, destinados, fundamentalmente, al abastecimiento de la ciudad que crecía casi exponencialmente. Uno de ellos resultó el *Mercado Nuevo Modelo* que lo poblaron una parte de los puesteros corridos por la expropiación.

El *Mercado* se instaló a partir de 1895, en un cuarto de manzana de Montevideo y Sarmiento, encargándose de la obra el arquitecto italiano Juan Antonio Buschiazzo. Ocupaba el interior del predio, en tanto los frentes se hicieron locales donde se establecieron comercios de diferentes ramos. El de Sarmiento 1617, lo ocupará, con el tiempo, *Bachín*. La actividad del *Mercado* implicaba, durante casi todo el día, un incesante ir y venir de personas, tanto para la venta como para la recepción de mercaderías. En las inmediaciones, se ofrecían precarios alojamientos y fondas que proveyeron de alimento a los trabajadores, a diferentes horas. De tal manera que, con el menú básico, donde nunca faltaron ni las pastas, ni los guisos, ni el asado en cualquier hora del día convirtió a *Bachín* en un faro de la noche porteña. Manteles de papel, vasos de grueso vidrio y pingüinos etílicos, formaban parte de la vajilla, en tanto el decorado lo completaban jamones colgados y estanterías cargadas de nobles vinos. Precios económicos, excelente mercadería, amplitud horaria y una atención que convertía a los mozos en compinches.

La cuadra de Montevideo, entre Corrientes y Sarmiento, prácticamente no conocía el descanso. Transitada a toda hora por empleados y comerciantes, músicos y artistas, estudiantes y desocupados, escritores, periodistas y parroquianos, puesteros y profesionales, *grelas* y trabajadores, era un territorio siempre cordial en las horas no habituales para encontrarse con un plato de comida y una amena tertulia. Pensiones, negocios ligados al mercado o a la actividad industrial, *peringundines*, pero además, prácticamente en seis o siete cuadras a la redonda se desarrollaba, intensamente, la noche porteña con lugares para bailar al ritmo de las orquestas de tango y de las llamadas *características*, que presentaban otros ritmos danzantes, como también teatros, cines, confiterías, cabarets, como vimos más arriba.

La expansión que produjo la apertura de la avenida de Mayo, el tendido del subte A por debajo de la arteria, la proximidad con el centro de la capital, el Congreso, la Confitería *del Molino*, el establecimiento de hoteles, pensiones y edificios con departamentos permitió, al espacio entre la avenidas Corrientes, Callao y de Mayo con la actual calle Cerrito, ser un enclave de la bohemia porteña. La diversidad de la zona fue un punto emblemático de bambalinas, la que se nucleaba antes o después de las actuaciones, de los bailes, de noctámbulos, trabajadores, parroquianos y artistas.

Además, para el final de la velada –que se correspondía no antes de las primeras horas del día siguiente– comenzaban a llegar los diarios de la mañana en la parada de Montevideo y Corrientes y los *canillas* lo voceaban recorriendo las mesas de los boliches o en las puertas de los cabarets, inmediatamente. A cincuenta metros se encontraba la panadería, lindante al Teatro San Martín, que repartía canastos de pan en carritos a pedal a los locales gastronómicos, permitía ingresar a la cuadra y elegirse la factura y el pan recién horneados.

En las inmediaciones se encontraban además de los lugares mencionados diferentes instituciones de las colectividades radicadas en el país fruto de la gran inmigración que acompañó el período liberal. Las cuales se suman a los lugares que mencionamos y que destinaron sus salones a la realización de bailes con orquestas. El *Salón La Nacional* (Asociación Nazionale Italiana) en Alsina 1463; *Societá Unione Operari Italiani* (Salón Agusteo) en Sarmiento 1374, la *Casa Suiza* en Rodríguez Peña 254; *Italia Unita*, Perón 2543; *Salón La Argentina*, Rodríguez Peña 361, *Salón Unione e Benevolenza*, Perón 1362. Además, se encontraban el *XX de Septiembre*, *Giuseppe Garibaldi*, *Mandolinístico*, *L'enfants de Beranger* y *Círculo Gallego*. Como también casas de venta de instrumentos musicales, accesorios, partituras y grabaciones como la *Casa Ricordi* (Perón 1560), *Casa Fermata*; *Casa Lottermoser*; *Royal Concert*; *Antigua Casa Núñez* (Sarmiento 1573); *Steinway & Sons* (Rodríguez Peña 470). La finalización de la construcción del *Teatro San Martín* (Avenida Corrientes 1530) como centro cultural, en los primeros años de la década del sesenta, con su otra entrada por la calle Sarmiento, también aportó a que la noche depositara en la zona sus lugares para el encuentro o compartir una comida en la madrugada y alargar la sobremesa hasta el amanecer.

Como así librerías, cines, teatros, que cerraban entrada la madrugada. La zona también encontró el asentamiento actual del *Club del Progreso*, entrada la década del '40 (Sarmiento 1334) o la *Iglesia de la Piedad* (Bartolomé Mitre y Paraná) terminada hacia 1901. La *Sociedad Argentina de Autores y Compositores* (SADAIC) se estableció en 1936, en Lavalle 1547.

Para 1967 se conformó una dupla autoral, donde la musicalidad de Piazzolla resultó interpretada por la musa poética de Horacio Ferrer. De esa unión creadora surgieron obras emblemáticas de la música popular. El primer desafío que afrontaron dio, por resultado, la operita *María de Buenos Aires*. A partir de entonces produjeron una serie de títulos que impactaron, tanto por las celebradas melodías como por el surrealismo poético de un romancero *canyengue*, que estableció una distancia con las letras hasta entonces conocidas.

Tanto Piazzolla como Ferrer frecuentaban *Bachín*. Ahí conocieron a Pablo Alberto González que tenía once años y ayudaba a su familia vendiendo flores entre las mesas del restaurant. En 1970, dos años después del estreno del tema, la revista *Siete Días* logró entrevistar al *chiquilín* que inspiró la canción. "*La noche que los conocí, en Bachín, me dijeron que yo era un pibe simpático y que me harían un tango, pero tenía que seguir portándome bien. Después, el tango lo estrenaron en mi casa. Esa noche ellos trajeron tortas y bebidas. Hicieron una fiesta muy grande, y mi mamá preparó y adornó toda la casa para cuando llegaran. Después lo tocaron en el teatro Regina y también allí nos invitaron*", contó.

La obra refleja la inequidad social confrontando diferentes momentos y situaciones, resultando una de las composiciones, del dúo autoral, que con mayor carnadura la mostrará. *Chiquilín de Bachín* resultó un enorme éxito popular en la voz de Amelita Baltar. *Bachín* cerró sus puertas en el amanecer del martes 4 de octubre de 1983. Hasta la medianoche había funcionado en su último día. Al llegar las doce, los mozos cerraron las puertas dando rienda suelta a parrilla y canilla libre con los parroquianos que se encontraban dando lugar a una velada final hasta que las velas dejaran de arder. El maestro Ferrer, prácticamente cerró sus puertas, al alba, luego de compartir y homenajearlo.

El país, por entonces, pugnaba por alcanzar el fin de la noche de la más brutal dictadura. Faltaban poco más de veintipico de días para que el amanecer democrático aflorara, el domingo 30 de octubre, con las elecciones nacionales que consagraron la vuelta a la democracia. *Bachín* no alcanzó a verla. Su suerte había quedado sellada tiempo antes, cuando el intendente de facto, el brigadier Osvaldo Cacciatore (el mismo que había piloteado los aviones que bombardearon la Plaza de Mayo, en 1955) , determinó el cierre de todos los mercados concentradores de la ciudad y su traslado al Mercado Central, en la localidad de Tapiales. El histórico *Mercado* fue completamente demolido y, en su lugar, se levantó el shopping *Paseo La Plaza*.

Por las noches, cara sucia
de angelito con bluyín,
vende rosas por las mesas
del boliche de Bachín.

Si la luna brilla
sobre la parrilla,
come luna y pan de hollín.

Cada día en su tristeza
que no quiere amanecer,
lo madruga un seis de enero
con la estrella del revés,
y tres reyes gatos
roban sus zapatos,
uno izquierdo y el otro ¡también!

Chiquilín,
dame un ramo de voz,
así salgo a vender
mis vergüenzas en flor.
Baleáme con tres rosas
que duelan a cuenta
del hambre que no te entendí,
Chiquilín.

Cuando el sol pone a los pibes
delantales de aprender,
él aprende cuánto cero
e quedaba por saber.
Y a su madre mira,
yira que te yira,
pero no la quiere ver.

Cada aurora, en la basura,
con un pan y un tallarín,
se fabrica un barrilete
para irse ¡y sigue aquí!
Es un hombre extraño,
niño de mil años,
que por dentro le enreda el piolín.

Chiquilín,
dame un ramo de voz,
así salgo a vender
mis vergüenzas en flor.
Baleáme con tres rosas
que duelan a cuenta
del hambre que no te entendí,
Chiquilín.

Chiquilín de Bachín.
Astor Piazzolla - Horacio Ferrer, 1969.

Gato[83]

El golpe del cuarenta y tres

Con la revolución del 4 de junio de 1943 empieza un nuevo período. Esta revolución puede compararse desde ciertos aspectos que interesan (al derecho laboral) con la que se produjo en Rusia en 1917, en Alemania en 1918 y con el cambio profundo realizado en Francia, bajo el gobierno de Blum, en 1936... Es el ingreso del llamado laborismo en la escena política y económica, identificado de algún modo con los intereses y los derechos de los trabajadores independientes. Se eliminan, de golpe, ciertos obstáculos opuestos al desenvolvimiento de las masas obreras, tanto en el terreno político como en el jurídico.

Ernesto Krotoschin

Nuevamente, el 4 de junio de 1943, se produjo un golpe de estado, esta vez de orientación nacionalista y en oposición a la corrupción y el *fraude patriótico* vivido luego del quiebre constitucional de 1930. Los generales Pedro Ramírez y Arturo Rawson, con el respaldo de sectores militares afines, encabezaron el golpe de estado. Inicialmente, Rawson reemplazó al derrocado Castillo. Sin embargo, a los tres días, volvió a darse un reemplazo, esta vez de Ramírez por Rawson. Las características que tuvo el movimiento fue la confluencia de diferentes corrientes dentro del ejército, con visiones distintas, aunque coincidentes en el punto de dar por finalizada la *década infame*.

En marzo, se había constituido, como asociación secreta, dentro del ejército, una logia, el *Grupo de Oficiales Unidos* (GOU) de la que Perón, como el resto de los oficiales que formaron parte del *putsch*, integró. De tal manera que, Perón, formó parte de entre quienes se habían nucleado para cerrar el período e intervenir en darle un cauce diferente al país atendiendo al movimiento obrero organizado. Precisamente, en su libro "*Tres revoluciones militares*" escribió: "*Antes del 4 de junio y cuando el golpe de Estado era inminente, se buscaba salvar las instituciones con un paliativo o por convenios políticos, los que comúnmente llamamos acomodos. En nuestro caso, ello pudo evitarse porque, en previsión de ese peligro habíamos constituido un organismo serio, injustamente difamado, el famoso G.O.U., que era necesario para que la revolución no se desviara, como la del 6 de septiembre de 1930. Conviene recordar que las revoluciones las inician los idealistas con entusiasmo, con abnegación, desprendimiento y heroísmo y las aprovechan los golpistas y nadadores en río revuelto. El G.O.U. hizo que se cumpliera el programa revolucionario, imponiéndose una norma de conducta y un contenido económico, social y jurídico*".

En el nuevo organigrama del estado apareció, el coronel Juan Domingo Perón, como secretario privado del Ministerio de Guerra, a cargo del general Edelmiro Farrell. Pasando a tener, a su cargo, el establecer relaciones y alianzas con el movimiento sindical, recurriendo para ello a una serie de maniobras desconocidas y audaces en el camino de construcción de poder, por parte de las fuerzas armadas, con base en las fuerzas trabajadoras organizadas.

83. Música y danza folklórica de los países del sur del continente americano, es de ritmo alegre donde la pareja contornea en picaresco juego.

Por entonces, junto al coronel Domingo Mercante, comenzaron a participar en reuniones con los sindicalistas José Domenech, de la Unión Ferroviaria, y Ángel Borlenghi, perteneciente a la Confederación Empleados de Comercio, donde acordaron, desde el Departamento Nacional del Trabajo, darle respuesta a los reclamos postergados del sindicalismo. Al frente del organismo se lo designó a Perón, y éste posicionó, en su estructura, a los líderes sindicales. La importancia y la influencia que cobró Perón lo elevaron a tomar a su cargo la Secretaría de Trabajo y Previsión. Asimismo, ocupó la titularidad de la cartera de Guerra, dejada vacante por el que resultará el presidente Farrell. Se comenzó con tomas de medidas desconocidas en lo social provocando cambios reparatorios de los atropellos de los años anteriores.

El tándem Farrell-Perón pasó a ser el pivot, a partir de los estrechos lazos que establecieron con las corrientes sindicales, en llevar adelante un programa de realizaciones con base en la justicia social. En 1944, Farrell dio curso a las reformas laborales que, desde la Secretaría de Trabajo, le llegaban del coronel Perón con el acuerdo de las organizaciones sindicales. Ese año se impulsó, por primera vez, las convenciones colectivas de trabajo que permitieron pactar, entre trabajadores y empresarios, bajo la homologación del estado, haberes y condiciones laborales. Además, se extendió, a todos los trabajadores, las indemnizaciones por despido; se sancionó el Estatuto del Peón de Campo y el del Periodista; se construyó el Hospital Ferroviario; se prohibieron las agencias de colocaciones y empleos privadas; se crearon los Tribunales del Trabajo; se estableció el sistema jubilatorio para los empleados de comercio; se fundó el Banco Industrial de Crédito. Estas medidas se implementaron en el marco de un proceso de industrialización y sustitución de importaciones, originando mejoras salariales, aportando a la formación y expansión del mercado interno, incrementando la mano de obra ocupada, generando la inmigración interna. Con una consecuencia, de innegable impacto, como será el surgimiento de la cultura de masas, donde el tango ocupará un lugar central.

En el plano de las relaciones exteriores, fruto de las insistentes demandas norteamericanas, el país renunció a su posición de neutralidad ante la segunda guerra mundial, rompiendo relaciones con los países del Eje, decisión del presidente Ramírez quien fue derrocado, ocupando su lugar el general Farrell. Recién en 1945, poco tiempo antes de que finalizara, la Argentina declaró la guerra a Alemania y Japón.

Nace la antinomia peronismo-antiperonismo

Como parte de la estrategia norteamericana en el marco de la Segunda Guerra Mundial, de volcar al país en la declaración de guerra contra las naciones del Eje, desplegó una intensa campaña propagandística. La misma quedó personificada en el embajador estadounidense Spruille Braden, que había llegado, en mayo del cuarenta y cinco, a la representación diplomática desplegando una fuerte oposición al gobierno. Acusándolo a Perón de *nazi fascista* y admirador de Mussolini dado que había estado en Europa, como agregado militar, en embajadas argentinas, en la década del treinta, conociendo, tanto el clima de las sociedades convulsionadas socialmente como los ascensos del fascismo y las soluciones aplicadas mediante corporaciones como estructuras políticas. En estas tierras, había estado cercano a las fuerzas represoras en los hechos de la *Semana Trágica*. Braden, para ejercer su estrategia, recurrió a la demonización del oponente, en Perón, recurriendo al fantasma que sacudía al mundo. La solución era, por ende, la construcción de un frente antifascista, como se había utilizado en la mayoría de los países europeos, que nucleara desde comunistas hasta poderosos terratenientes que recuperara el viejo orden, bajo el manto de la sempiterna república. Todo resultaría válido para detener el aluvión zoológico. De ahí a constituir la Unión Democrática, quedaba un solo paso.

Los largos años de vigencia del *fraude patriótico* había reducido la contienda democrática a los partidos políticos adscriptos al régimen. La Unión Cívica, el socialismo y los demócratas progresistas habían venido chocando contra una muralla que los excluía del juego de las instituciones, con lo cual cualquier vestigio castrense, les implicaba un no querido retorno al pasado. Lejos estuvieron de comprender las implicancias de la segunda guerra mundial y su resonancia en los países periféricos, como la profundidad de los cambios que implicaban. La defectuosa lectura de la realidad surgida facilitó unir, ante su espanto, a tirios con troyanos.

En los gremios, la presencia de un nuevo sindicalismo, con el logro de conquistas bajo el brazo, largamente reclamadas en duras luchas, ahora obtenidas en acuerdos y legislaciones le disputó el liderazgo del movimiento obrero a las vertientes socialistas, anarquistas y comunistas. El cambiante escenario reposicionó a los diferentes actores, en todos los ámbitos, reconfigurando los campos.

Sin embargo, un aspecto resultó trascendente y determinante. Las insistentes e incansables advertencias a los empresarios, de parte del mismo líder del laborismo, en cuanto a que su programa de justicia distributiva no abogaba por la revolución social. Tal lo expresado, sin tapujos, en la Bolsa de Comercio, el 25 de agosto de 1944, no logrando doblegar las opiniones más rancias, aún cuando afirmó no creer "*que la solución de los problemas sociales esté en seguir la lucha entre el capital y el trabajo*" por lo que "*viendo el panorama inútil, sería suficiente pensar que si seguimos en esta lucha en que la humanidad ha visto empeñadas sus fuerzas productoras, hemos de llegar a una crisis que fatalmente se ha de producir, como ya se ha producido en otros países, con mayor o menor violencia. Pero no hemos de esperar que ese ejemplo tengamos que sentirlo, en carne propia, bien que esa experiencia suele ser el maestro de los necios. Es mejor tomar la experiencia en la carne ajena y en este sentido, tenemos ya una larga experiencia*". ¡Cuánta dosis de incomprensión y de mezquindad estaba instalada en aquellas mentes a las que se dirigió la arenga!, de aceptar aquello de, preferible ceder algo, antes que correr el riesgo de perderlo todo. Una vez más, las clases dirigentes –a diferencia de sus predecesoras de la Organización Nacional– mostraban su vuelo ramplón, rechazando hacer crecer la torta distributiva disponiéndose a cerrar filas, ante el avance de los sectores que consideraban descalificados de la sociedad y la amenaza de la consecuente afectación de sus riquezas y patrimonios.

La profundidad de los cambios operados, tanto en la legislación como en la incorporación de reivindicaciones, demandadas desde hacía tiempo, lograron un respaldo pleno de las capas trabajadoras de la sociedad. En cambio, las clases altas, y parte de los sectores medios, consideraron que se había encaramado, en la estructura gubernamental, una forma de bolcheviquismo –como consideraban se venía manifestando en muchos países, tanto europeos como asiáticos, luego de la contienda mundial– mezclado con nazifascismo, sin entrar en razones. El cóctel así presentado resultaba intomable cuando, en verdad, ello era el telón de fondo de la oposición a ceder parte de la renta convertida en mejoras sociales y laborales. Bombeada por campañas de desprestigio de norteamericanos e ingleses, junto a los medios y al acoso político a dirigentes, funcionarios, legisladores, empresarios, trabajadores, profesionales que participaban del modelo gubernamental.

A las afectaciones de pérdida de privilegios, establecimiento de nuevas normativas laborales, planes asistenciales y sociales, rechazados de plano por el *establishment*, se sumaron valoraciones despreciativas al color de piel de ciudadanos del interior del país, sus niveles de educación y hasta de presencia. Unos y otros se etiquetaban despectivamente: *gorilas* versus *cabecitas negras*. Racismo, xenofobia, acaparamiento, denuncias de corrupción y despotismo, de censura y persecuciones, de racionamiento, encarcelamientos, hechos de torturas y de existencia de *listas negras*, confrontaron, en la interpretación del fenómeno, al de quienes impulsaban la creación de un mercado interno, alcanzando, prácticamente, la extinción de conflictos laborales, vigencia del sistema democrático, otorgamiento de posibilidades de crecimiento productivo, creación y proteccionismo a las

producciones nacionales, combate al agio y la especulación, impulso de una sociedad con capacidad de crecimiento ascendente de sus integrantes, numerosos centros de salud y establecimientos educativos, desarrollo de la investigación y apoyo a la formación de empresas tendientes a obtener mayor independencia económica. La Argentina tomaba medidas eficaces y conducentes a subir escalones hacia una sociedad de bienestar, con una más justa distribución del ingreso. En tanto, las capas medias, a mitad de camino entre los beneficios adquiridos y las argumentaciones descalificadoras, bailoteaba entre asumir el disfrute de unas y la adscripción al manual elitista.

En ese marco, los sindicatos comenzaron un período de gran crecimiento, y lo que fue aún más decisivo, comenzaron a afiliar compulsiva y masivamente a los "*nuevos*" trabajadores, los que estaban migrando masivamente a la ciudad desde el interior del país, los calificados como "*morochos*", "*grasas*" o "*cabecitas negras*" por las clases medias y altas.

El país se polarizó en una dicotomía que aún no ha podido ser resuelta. Ambos polos lograron enfrentarse en elecciones, el 24 de febrero de 1946, con Juan Perón como candidato presidencial de tres partidos aliados: el Partido Laborista –organizado por los sindicatos–, la Unión Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente, de tendencia conservadora, junto a grupos yrigoyenistas del radicalismo de FORJA, donde se encontraban reconocidas personalidades como Homero Manzi, Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, y de los conservadores de las provincias del interior. Hortensio Quijano, un radical de la disidente Unión Cívica Radical Junta Renovadora, lo acompañó en la fórmula como vicepresidente.

En tanto, la conformación de la Unión Democrática impulsó la fórmula de la Unión Cívica Radical, José P. Tamborini y Enrique Mosca, y la adhesión de los partidos Socialista y Demócrata Progresista con el apoyo del Partido Comunista, los conservadores de la Provincia de Buenos Aires y el embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden. Las elecciones dieron el triunfo a la fórmula Perón-Quijano, con el 52% de los votos.

Gloria[84]

Sustitución de importaciones y estado de bienestar

"La vida económica del país gira alrededor de una gran rueda que es el comercio exportador. Estamos en condiciones de crear un mecanismo de ruedas menores (industria nacional) que permitan cierta circulación de la riqueza, cierta actividad económica".

Federico Pinedo.
(1940).

La restauración de la democracia como sistema de gobierno, sin fraudes ni componendas, se produjo en 1945, integrándola con justicia social. El casi medio siglo transcurrido se había dividido en quinquenios diferentes, unos de otros. Los primeros dieciséis años del siglo veinte, habían transcurrido bajo la continuidad del siglo anterior, en la modalidad de un ejercicio del republicanismo aristocrático, instaurado luego de Caseros.

Desde el 12 de octubre de 1916, hasta el golpe de setiembre del '30, se había alcanzado el ejercicio democrático, mediante modificaciones en la institucionalidad de las elecciones de los mandatos y de sus representantes, a través de comicios universales y secretos, fruto de las demandas y luchas políticas y sociales, logrando convertirse en el período de vigencia real del estado de derecho. Con el quiebre de la vida constitucional, a través del golpe de Uriburu, se reimplantaron los fraudes y avasallamientos de las instituciones republicanas, proscribiendo la participación democrática.

Con el inicio del mandato de Juan Perón, se alcanzó cierto ordenamiento del frente militar, en origen el *partido* que se había revelado contra sus pares opositores. Habían quedado contenidas las corrientes filofascistas, el prusianismo militar y las de corte desarrollista en el seno de las fuerzas armadas, permitiéndole establecer una base de sustentación, aún cuando comenzaron a anidarse sectores ultracatólicos y conservadores de oposición. El ejército, en los orígenes de la etapa –distinto a la Armada– mantuvo una estrecha alianza con las organizaciones sindicales, que se recompusieron y organizaron en función del marco, no sólo de las reivindicaciones económicas o laborales, que fueron atendidas y puestas en práctica sino, además, participando de la acción de gobierno.

En el plano de las organizaciones políticas quedaron atrapadas en la aplicación de mecanismos extrapolados, tanto de realidades diferentes como de momentos históricos que no se correspondían con los que se inauguraban en el país. Caracterizar al peronismo como una fuerza fascista antidemocrática, demostraba un traspaso mecánico de posibles símiles, nada factibles de realizarse en una Argentina a años luz de los países que lo habían atravesado. No tomaron cabal dimensión de la multiplicidad de expresiones que se habían desatado en la sociedad, particularmente luego del '30. La Unión Democrática quedó fijada en la observación del árbol, sin siquiera reparar en el bosque. Jamás se perfiló como una expresión superadora de las políticas del justicialismo, en materia del estado de bienestar o en la aplicación de mecanismos tendientes de autonomía productiva y política.

84. Forma parte de la Misa y tiene un carácter celebratorio de orden vocal e instrumental.

El ingreso del mundo, a la etapa de la posguerra, reordenó la situación de las regiones y países según los resultados y las consecuencias, devastadoras del conflicto. El coronamiento del liderazgo de Estados Unidos en occidente, frente al abroquelamiento de los países tras la hegemonía de la Unión Soviética al oeste europeo, demarcó las esferas de influencia. De modo que, para los terceros países, que integraban la periferia de aquellos escenarios, se abrieron oportunidades de autonomías, desde lo político a lo económico-social. Cabía bregar –muchos pensaban– por afianzar un tercer camino, distante de las polarizaciones.

La Argentina se encontraba, en una situación de privilegio. Era acreedora de los países centrales fruto de las exportaciones de carnes y cereales que había realizado en los años de la contienda. En contrapartida, se produjo una caída de las importaciones provenientes de los países que estaban en guerra, o en etapa de reconstrucción. O sea, se disponía de liquidez propia y había ausencia de producción que hasta entonces se importaba. Las condiciones resultaron favorables para experimentar y, luego, afianzar políticas de sustitución de importaciones. Se accedía a una posibilidad real, fruto de una de las consecuencias que suelen acarrear las contiendas globales.

El mayo de la Revolución, o el post Caseros, momentos bisagra, fueron oportunidades perdidas, dado el nivel de las fuerzas productivas, tanto económicas como sociales. Un tercer momento, con condicionantes diferentes, fueron las oportunidades luego de la primera guerra mundial, no aprovechadas en plenitud.

El relato popular suele recordar el ingreso de Perón al Banco Central, "*pateando los lingotes de oro*", fruto de las reservas acumuladas en los años anteriores. Más allá de lo verídico del comentario, no deja de ser real la existencia de una acumulación de capital que se redireccionó a conformar un mercado interno que alentó la industrialización, las exportaciones, permitiendo disponer de medidas tendientes al bienestar de la población. Aquellos años, los de la década del '40 hasta mediados de los cincuenta, constituyeron, no casualmente entonces, los tiempos casi irrepetibles de auge de nuestra música popular, fundamentalmente el tango.

Salarios más dignos, negociaciones colectivas sobre remuneraciones y condiciones de trabajo; períodos de vacaciones pagas en relación al período anual trabajado, importantes inversiones en salud, educación, energía y en planes de vivienda; ampliación de los sistemas previsionales de jubilados y pensionados, turismo social, nacionalización de los ferrocarriles; creación de la flota mercante, como de aerolíneas posibilitando transportes aéreos propios; instalación de industrias pesadas; fabricación de automotores y maquinarias en un fuerte proceso de industrialización son algunos de los aspectos que caracterizaron una quincena de años que reconfiguraron al país, en una escala de diversidad y amplitud, participación e identidad nacional, en una escalada desconocida, desde el proceso iniciado en 1880.







Anuncios, invitaciones, programas de las asociaciones de las colectividades. (Colección del autor).

Concerto grosso[85]

El impacto en el tango

La Típica va marcando
un viejo tango sentido,
la Típica va dejando
en el ambiente un quejido.
Y en sus pistas, Firulete,
en el alma como un filo se nos mete.
Se juegan los instrumentos
a ver quién se luce más.

Enrique Cadícamo.
(Orquesta típica, letra y música, 1940).

Una de las manifestaciones que cobraron envergadura, entre otras que también escalaron fuertes significaciones, fueron las expresiones culturales. El tango, accedió a su punto más trascendental. Durante el período, gozó de un reconocimiento popular tal que atravesó toda la sociedad argentina.

En el marco de una sociedad que había integrado a los inmigrantes de la gran ola, recibía a los nuevos, tanto fruto de las inmigraciones internas, atraídas por el crecimiento de las oportunidades de trabajo, como de las extranjeras, también motivadas por esperanzas de vida en paz y dignidad, abandonaron sus ciudades y aldeas corridos por la guerra y sus secuelas. La dimensión de tamaña gesta social puede ayudar a comprender los procesos culturales populares que actuaron de manera espiralada, en un desarrollo participativo de las capas bajas y medias de la sociedad, dando forma de enriquecimiento de sus fundamentos, expansión de sus propuestas, participación de sus expresiones, haciendo camino al andar como ha dicho el poeta.

El enriquecimiento del aporte de los diferentes estamentos sociales no requirió, como condición *sine qua non*, la absorción previa del saber, para luego poder disfrutar o crear el hecho cultural. El mismo, en un proceso constante de construcción, dentro de las circunstancias propias de una sociedad, en un momento determinado de su evolución, se manifestó en todas sus exteriorizaciones, de acuerdo a sus posibilidades y necesidades, no solo a sus saberes previos.

Tomando el tango, por caso, sus fundamentos y gran parte de su desarrollo inicial se alcanzó con músicos muchas veces sin suficientes conocimientos musicales o con letristas dueños de rudimentos del lenguaje, pero poseedores de un inconfundible *savoir fare*[86]. Los conservatorios suelen ser espacios de acceso al conocimiento musical preexistente. Fuera de las salas y aulas es donde se gestan los nuevos sabores musicales, el territorio de los alquimistas de las notas. Los vitales *orejeros*, autodidactas, muchas veces recrearon un tema a niveles casi novedosos por la simple razón que

85. Forma instrumental barroca de origen italiano basada en la contraposición entre un pequeño grupo de solistas (un concertino) y una orquesta completa (el tutti).
86. Destreza o gracia especial que tiene una persona para hacer las cosas.

apelaban tanto a sus sentimientos como de los que recibían de sus auditorios, recurriendo a sus rudimentos y memoria, más que a tecnicismo y partitura. O a la aplicación de recursos sonoros que enaltecían y engalanaban un tema, aplicando *yeites*[87] no pentagramados, que lo distinguieron.

Esto provenía de los años anteriores hasta arribar a la década en la cual el tango alcanzó su sitial consagratorio: por la amplia producción, con niveles de desarrollo, tanto musical como poético de gran altura, por la cantidad de exponentes y expresiones que matizaron una diversidad de miradas que involucraron a un público masivo y enrolado en la identificación con los estilos orquestales y/o sus vocalistas. Todos gardelianos y decareanos, de ahí partían para asumirse en sus parroquias como troileanos, pugliesianos, disarlistas, dariencistas, fresedianos, y así con el resto. Una época no solamente poblada por las orquestas de la primera línea, sino también por numerosas formaciones típicas y cantantes que concitaron el seguimiento y el respaldo popular. En esos años, se registró una prolífica producción y actividad artística en obras que trascendieron el momento, que invadió todos los canales de la nueva comunicación masiva, arrolladora en su evolución, que acercó a los más diversos públicos, llegando a todos los lugares. La radio significó la gran plataforma que no reconoció ni medianeras ni estratos sociales que se le opusiera. Cine, discos, publicaciones, actuaciones públicas, giras, le permitieron, al tango, lograr el punto más alto en cuanto a constituirse en la banda sonora de la vida de los argentinos.

Lo que permitió y estimuló a los emprendimientos culturales-productivos, que significaron las orquestas, pudiendo llegar a constituir planteles de hasta veinte personas o más, involucradas para alcanzarse aquellos resultados. En varios casos conformaron reales empresas culturales, encabezadas por directores orquestales al frente de las formaciones, con los ingresos por actuaciones y giras, además de los derechos autorales, participando en cabarets y salones de baile que les permitió un sitio estable de actuación y una fuente de ingresos. Di Sarli en el *Marabú*; D'Arienzo en el *Chantecler*; Atilio Stampone –junto al futbolista Reynaldo Martino, entre otros– en *Caño 14*; Osvaldo Fresedo, *Rendez vous y Gong*; Beba Bidart, en *Taconeando*; Edmundo Rivero, *El viejo almacén*; De Ángelis, en *El Marzotto*; Demare, *en Malena*, emprendimientos con suerte diversa. Osvaldo Pugliese, en cambio, sostuvo, en su orquesta, el carácter de cooperativa para con todos sus integrantes, fiel a su concepción ideológica. Todos esos locales se sumaban a las marquesinas nocturnas del *Tibidabo*, *Casanova*, *Florida*, *Ocean*, *Embassy*, *Moulin Rouge*, *Lucerna*, *Sans Souci*, *Novelty*, *Picadilly*, *Trocadero*, entre tantos *dancing* y *cabarets* que poblaban la bohemia porteña.

El tango, para mediados del siglo veinte, hubo de lograr el sitial de la popularidad y masividad de su propuesta cultural. En los '50, los músicos integraban pequeñas y medianas empresas musicales, como parte de un país donde imperaba un modelo económico integracionista e industrialista, con un mercado interno de consumo que alentó y expandió la participación, ampliando de manera desconocida hasta entonces la base social. Esas sociedades culturales, auténticos emprendimientos económicos, recurrieron a casi todos los elementos para que "*su producto*", fuera diferenciado en el mercado. Arreglos orquestales propios; cuidado en mantener la formulación bailable de sus obras; conocidos repertorios; fervorosas barras irrenunciables en hacerles *el aguante*; indumentaria prolija y homogénea para todos, diferenciada para el director y los cantores. Éstos últimos, un eslabón en alcanzar la amalgama musical entre el estilo de la orquesta y el *decir* o *fraseo* del vocalista (en momentos resultó tal su significación que los *pases* de orquestas parecieron al de un futbolista cambiando de club); entrevistas, publicidades, anuncios en radios y diarios. La fórmula de popularidad del tango destacaba todas sus virtudes; pero también incubaba los factores negativos.

Argentina alcanzó niveles de productividad desconocidos, como de transformaciones de su matriz económica, permitiendo la participación de amplias y nuevas capas poblacionales. El signo

87. Viene del lunfardo argentino, una manera personal de darle solución a una cuestión, distintiva, diferente.

nacional será el que adquirió el proceso, por lo cual se potenciaron las expresiones que estimularon la identidad del país, sus tradiciones e historia, sus logros y el bienestar ciudadano.

Una de sus expresiones, el tango, alcanzó tal popularidad y nivel musical, como mascarón de proa del proceso, siendo reconocido como ícono de la época. Curtidos en el debate musical, tanto los seguidores de Canaro o De Caro –como dos corrientes diferenciadas–, ingresaron a la década del cuarenta con claros rumbos y estilos. El arribo y presencia de nuevos públicos permitió, entonces, disponer de alternativas estéticas diferentes. Alejados del fragor del combate de trincheras de aquellos años y considerado en términos históricos –y hasta musicales– hoy podemos valorar muy ricamente la diversidad de ofertas que permitió disponer de una paleta con incontables coloraturas. La existencia de un mercado de consumo cultural canalizó los gustos e identificaciones musicales del tango y también buscó nuevas interpretaciones, a pesar del manto de conservadurismo que todo floreciente momento suele generar como síndrome. "*Había lugar para todos*", se ha escuchado, melancólicamente, decir a exponentes de la guardia vieja. Y así era.

El doctor Luis Adolfo Sierra llamó "*generación del cuarenta a toda una brillante promoción de ejecutantes, compositores, letristas y cantores que alcanzaban por entonces la culminación de un itinerario artístico meritorio y prestigioso, junto a una verdadera pléyade de auténticos valores juveniles que se perfilaban respaldados por relevantes aptitudes para proyectarse directamente a la consagración. Unos y otros, encontraron por entonces el momento oportuno para el triunfo, aportando nuevas concepciones en las distintas tendencias y en los diversos estilos, y permitiendo desarrollar formas de expresión diferenciadas entre sí, pero orientadas todas en el propósito de difundir las múltiples modalidades del tango con evidente sentido de evolución*".

Poblaron esa camada de músicos –señaló Sierra–, por fuera de los ejecutantes y directores conocidos, "*Lucio Demare, Antonio Rodio, Miguel Caló, Joaquín Mora, Armando Baliotti, Alfredo Gobbi, José Pascual, Aníbal Troilo, Carlos García, Argentino Galván, Héctor Artola, Orlando Goñi, Fernand o Martín, Gabriel Clausti, Alfredo De Franco, Francisco Trópoli, Hugo Baralis, Jaime Gosis, Alfredo Calabró, Ángel Domínguez, Daniel Álvarez, Federico Scorticatti, Héctor Stamponi, Emilio Balcarce, Osmar Maderna, Alberto Suárez Villanueva, Enrique Mario Francini, Horacio Salgán, Armando Pontier, Emilio Barbato, Máximo Mori, Mario Demarco, Carlos M. Parodi, Juan Carlos Howard, Mariano Mores, Astor Piazzolla, Carlos Figari, Eduardo Rovira, Enrique Munné, Alberto San Miguel, José Basso, (Ernesto) Tití Rossi, Domingo Federico, Julio Ahumada, Aquiles Aguilar, Antonio Ríos, Osvaldo Manzi, Juan José Paz, Julio Medovoy, Armando Lacava, Mario Lalli, Ernesto Romero, Enrique Alessio, Alfredo y Mario Sciarreta, Pascual Mamone, Aquiles Roggero, Fernando Cabarcos*" entre tantos otros cultores musicales del tango.

Gradual[88]
Cambios en la situación social

El más progresista en ese engranaje de letristas, que hizo una pintura social bastante realista para la formación mental de las personas y de la sociedad en que vivió, fue el negro (Celedonio) Flores. Aquello de "hay que ver, señor juez, cómo se vive/para saber después porque se pena…" o lo "desde lejos se te embroca, pelandruna abacanada…" donde se hace una partitura realista del cabaret. Fue un filósofo.

Osvaldo Pugliese

El ingreso del tango a su década más gloriosa se dió luego de un arduo trayecto, donde fue modelando su figura, fuera de las denostaciones, agravios y desprecios que debió superar en su derroteo. Aplacadas las ofensivas con el fin de purgar a la sociedad de un producto de las capas humildes, trabajadoras y hasta de los bordes de la sociedad, tanto de criollos como de inmigrantes, dispuso, de todos los elementos necesarios e imprescindibles, musicales y poéticos, para coronarse como el gran fenómeno cultural, auténticamente argentino.

Desde el canturreo o el silbar de melodías, las modas, el decir e iconizar la nueva simbología, fueron consumados momentos de cuando se alcanzó el podio. Cuando los compases sonaban arriba de un escenario; dando motivo a una obra de teatro; integrando los horarios centrales de la radio; los diarios incrementaron los espacios anunciando bailes y festivales como entrevistas y notas; un aluvión de nuevos intérpretes, letristas y compositores ganaron la simbología de viñetas porteñas, con sus temas, resultando un modelo para innumerables jóvenes que, en alguna "*esquina rea, cualquier cacatúa sueña con la pinta de Carlos Gardel*". (*Corrientes y Esmeralda*, F.Pracánico y C.Flores).

El cine, acuñó en imágenes el relato, mimetizando contenido con formas de actuaciones y de personajes. Salas, cabarets, teatros, clubes, carnavales, festivales, kermeses, actos, resultaron una buena ocasión para que se hiciera presente el tango, con alguno de sus exponentes. Alcanzó una diversidad que, permitió, prácticamente, abroquelar todas las formas y matices de la expresión musical y vocal del tango. Aun cuando desde un lustro anterior ya no se contaba con Carlos Gardel.

El clima de reparación, ante el desatino de la guerra y la recuperación del sistema democrático frente a los totalitarismos, recurrió al cine –de manera dominante– como ariete de enfrentamiento fuera de las trincheras. Particularmente, el norteamericano, que hizo especial hincapié en las cuestiones patrióticas, el heroísmo y el recuerdo de sus combatientes en numerosas films de guerra. En el campo musical, también se produjo un reenfoque de sus mensajes culturales alentando a las fuerzas en el frente y a los jóvenes en los estados de la Unión al enrolamiento. Como los casos de las bandas de Glenn Miller, Bing Crosby, entre otros, que llevaron sus actuaciones al teatro de operaciones. En los países europeos, en tanto, la situación era todavía más dura dado que era el epicentro del conflicto, con buena parte de los países invadidos por el nazismo.

---

88. Canto gregoriano, uno de los más antiguos que conforman la misa cristiana y que actúa como respuesta cantada a la epístola que la precede en la liturgia.

La coyuntura posibilitó, al correrse el foco de atención de sus políticas por parte de los países colonialistas e imperialistas a la resolución de sus interconflictos, una apertura a las formas políticas, sociales y culturales de los países periféricos. En el caso de la Argentina, el interregno favoreció al afianzamiento del tango como fenómeno social, participando de la expresión política nueva del peronismo, como una fuente de abastecimiento de las bases esenciales del género. En contrapartida, quedó reducido a la esfera local y regional.

El tango resultó, más allá de las simpatías o no individuales, en el testimonio musical del período. En gran medida, la no exclusiva alineación del tango como manifestación partidaria y, aun, social o cultural es una razón de su permanencia. El tango como expresión artística nunca ha comprometido su existencia atándose a ningún carro vencedor. Sin embargo, como manifestación cultural de una sociedad, en la parte que le podría corresponder a cada período, no lo hace aséptico. Indiferente. Incontaminado. Por el contrario, como hemos venido recorriendo temas, letras, etapas muestran a un género musical inmerso en el compromiso con su tiempo y de reflejar a sus semejantes en la diversidad del vivir, de las esperanzas, las frustraciones, los sentimientos, las alegrías, el amor conyugal y filial, el desamparo o las gestas nacionales. El tango siempre ha estado. Con mayor o menor resonancia. Autónomo, jamás indiferente. Siempre acompañando la vuelta al codo que, generacionalmente, se produce cuando la mochila atesora esas experiencias de vida. El tango, tanto sus músicas como sus letras, siempre se filtrará como sentencia en el diario vivir.

Motivados por la sucesión de medidas de orden institucional que dieron plena cabida a las capas trabajadoras, medias y humildes, de la ciudad y del campo, una serie de destacadas figuras como Discépolo, Manzi y Vaccarezza solicitaron a Perón la eliminación de la censura radial que regía respecto al lenguaje de las letras de numerosos tangos. El protagonismo que adquirió las desigualdades sociales dio lugar a nuevas obras cuyas letras no dejaron de lado la mirada o denuncia sensible al entorno.

En *Se acabó la mishiadura* (1949), tango de José Paradiso y Enrique Rodríguez, se cuenta de los cambios experimentados en los comportamientos sociales que trajo aparejada una apertura en la torta distributiva para con quienes, hasta entonces, habían sido postergados.

Buenos Aires ´ta de bute. Hoy la guita anda bailando
Todo el mundo tiene vento, se ha forrado el pantalón…
Se acabó la mishiadura… Hoy no ves salir mangando
Y el que era flaco y alto, es petiso y barrigón.

Cualquier grasa se da dique con un cien en la cartera,
Mete escombro en un boliche cuando el paco va a sacar,
Se da corte con un auto pa´ llegar a la primera
En la cuarta queda seco, pero en casa hay pa´ tallar.

Al Casino en Mar del Plata
Va lo mismo el zapatero,
El bacán y el verdulero
Misturados en montón…
¡Hasta el preso está de bute!
¡Le quitaron la rayada!
Todo marcha viento en popa…
¡Esto sí que es realidad!

Hoy cualquiera toma un taxi y no va de infantería
Tanto el rico como el pobre ya no llevan distinción...
Yo recuerdo aquellos tiempos que manguillos no tenía
Y pa´ entrar en un bailongo me colaba de garrón.

Todo el mundo está en la gloria... ¡Se acabó la mishiadura!
Buenos Aires, los billetes hay que hacerlos circular...
Y si alguno patalea, ya no tiene compostura
¡Que se compre dos bufosos y se tire a amasijar!...

Dos cantores se consagraron en el alma popular: Hugo del Carril y Alberto Castillo. Dos intérpretes que alojaron en sus repertorios y actuaciones los sentimientos populares. Castillo, en 1946, popularizó un tango de Elisardo Martínez Vila (Marvil) y música de Enrique Alessio y Eduardo del Piano, *Se lustra, señor*, dando cuenta de las vivencias del lustrabotas:

Con sus ropitas viejas, curtido por el sol,
la vida lo ha tratado con todo su rigor.
Siempre en la misma esquina, voceando su pregón:
¡Señor, aquí se lustra mejor que en el salón!

Alberto Castillo incluyó en su repertorio otros tangos de *Marvil*, bajo formas humorísticas o sarcásticas de diferentes personajes porteños, como el caso de *Buzón*, un haragán con pretensiones donjuanescas, o *Juan Copete*, un aspirante a galán que en los bailes pretendía destacarse con un vestuario y peinado grotesco. A comienzos de los cuarenta consagró otra composición de *Marvil*, *Así se baila el tango*, donde Castillo, en la interpretación, acentúa el carácter orillero frente a la avanzada *pituca* que recalaba en el tango marcándole la identidad coreográfica de ese sentimiento:

¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas!
¡Qué saben lo que es tango, qué saben de compás!
Aquí está la elegancia. ¡Qué pinta! ¡Qué silueta!
¡Qué porte! ¡Qué arrogancia! ¡Qué clase pa'bailar!

Luego de recibirse de médico, satisfaciendo la demanda paterna, Alberto Castilllo (Alberto De Lucca) se dedicó por entero al oficio de cantor de tangos, llegando a protagonizar películas con una impronta popular. Actividad, la del canto, donde se lució, destacándose por el estilo que le generó una enorme adhesión popular y reconocimiento a su formidable afinación. Junto a Hugo del Carril, tuvieron especial significación en los años del peronismo. Castillo, además, diferente a la indumentaria gardeliana. Lució sin saco, al estilo de Perón: el primer descamisado, que le otorgaba una afinidad con su auditorio.

Interesante resulta la observación que realizó Blas Matamoro, sobre el fenómeno Castillo y el peronismo. "*Alberto Castillo personifica el tango masivo y subjetivizado de los años 1945 en adelante. No es casual que su ascenso coincida con el del peronismo, ni que sus actitudes en la relación con el público guarden similitudes, un tanto caricaturesca y notablemente menor, pero cierta y relevante, con las del propio Perón en el manejo de la gente que lo sigue. El auge de un producto surgido de la invención popular y vivenciado por el canto y el baile multitudinarios –el tango– tiene su raíz en la necesidad de consignas comunes a individuos de conglomerados sociales homogéneos como los que conforman la base popular del peronismo. (...)*

En el tablado de la radio o el cine, Castillo copia las actitudes de Perón. (...) Para ponerlo de manifiesro, acude a los gestos simbólicos y antirrituales: aflojarse la corbata, hacer colgar el pañuelo fuera del

bolsillo, apoyar las solapas sobre los hombros; en alguna sesión llega a cantar en camisa o arrojar los botines al público. Esta desacralización simbólica, esta inhumación violenta de los esquemas de la seriedad, enardecen a una masa largamente tiranizada por castas y aristocracias".

El corpus del tango se nutrió, entre los treinta y los cuarenta, de una frondosa producción que arrastró a centenares de artistas, en numerosa cantidad de obras. Entre ellas, destacamos aquellas que connotaron una queja social –reiteramos no era la única corriente creativa aun cuando un caudal importante de autores se entremezclan en ella, en mayor o menor medida– encontramos en *Farol*, un tango de 1943 de los hermanos Homero y Virgilio Expósito, un reflejo de la vida de las capas proletarias en los suburbios:

Un arrabal con casas
que reflejan su dolor de lata...
Un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos...
Y allá un reloj que lejos da
las dos de la mañana...
Un arrabal obrero,
una esquina de recuerdos y un farol...

El año anterior, 1942, Homero Expósito junto al músico Domingo Federico, compusieron *Tristezas de la calle Corrientes*. Rememorando el nombre con el que el pianista Spencer Williams, a mediados de la década del diez, había dado vida a un tema que se convirtió en legendario y casi insustituible su ejecución en las formaciones jazzísticas de Estados Unidos: *Tristezas de la calle Basin*. El tema evoca la calle principal a la que había sido relegada la prostitución, en la Nueva Órleans, entre 1897 y 1917, como forma de hacerla "*más tolerable*", mediante una iniciativa del concejal Sidney Story. La desición de aislar al barrio generó una intensa vida bohemia y de placeres, con locales abiertos día y noche, terminando de convertir a la zona en un negocio exitoso afincando a cientos de establecimientos musicales y a incontables músicos, cantantes y compositores pasando a ser conocido como *Storyville*.

La poesía de nuestra emblemática avenida mediante *Tristezas de la calle Corrientes*, no reflejó la diversión sin tiempo, el negocio carnal, los excesos desde una mirada costumbrista y complaciente, sino una agria destemplanza:

Calle como valle
de monedas para el pan...
Río
sin desvío
donde sufre la ciudad...
¡Qué triste palidez tienen tus luces!
¡Tus letreros sueñan cruces!
¡Tus afiches carcajadas de cartón!

Un autor, Enrique Cadícamo, influido en el modernismo del nicaraguense Rubén Darío, que había podido conocer y experimentar en la época que trabajó en el Consejo Nacional de Educación, donde frecuentó, además, desde Leopoldo Lugones hasta Leopoldo Marechal. Nutriéndose de una textura, sus poemas, de valores de pureza del barrio y del paso del tiempo. Por caso, *Tres esquinas* (1941), con música de su gran amigo Ángel D'Agostino y Alfredo Attadía, es un ejemplo de la mirada que, a comienzos de la década del cuarenta, se expresaba ante aquella migración ciudadana que viéramos más arriba del barrio al centro.

Yo soy del barrio de Tres Esquinas,
viejo baluarte de un arrabal
donde florecen como glicinas
las lindas pibas de delantal.

La dupla compositiva de Sebastián Piana con las letras de Cátulo Castillo crearon, en el mismo año de 1941, dos brillantes temas. El tango *Tinta roja* y el vals *Caserón de tejas*. Dos evocaciones del paso del tiempo y la irremediable pérdida que ello conlleva. Aunque, en verdad, también, es el hacedor de nuevos mañanas.

Tinta roja

¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría?

Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,
bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Caserón de tejas

¡Barrio de Belgrano!
¡Caserón de tejas!
¿Te acordás, hermana,
de las tibias noches
sobre la vereda?
¿Cuando un tren cercano
nos dejaba viejas
raras añoranzas
bajo la templanza
suave del rosal?

Otra dupla autoral que dejó, en el acervo cultural del país, maravillosas obras es la que conformaron el poeta y letrista Homero Manzi y el bandoneonista Aníbal Troilo, como la que compusieron en 1942: *Barrio de tango*, una evocación al tiempo pasado:

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
Un ladrido de perros a la luna.
El amor escondido en un portón.
Y los sapos redoblando en la laguna
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Barrio de tango, luna y misterio,
calles lejanas, ¡cómo estarán!
Viejos amigos que hoy ni recuerdo,
¡qué se habrán hecho, dónde estarán!
Barrio de tango, qué fue de aquella,
Juana, la rubia, que tanto amé.
¡Sabrá que sufro, pensando en ella,
desde la tarde que la dejé!
Barrio de tango, luna y misterio,
¡desde el recuerdo te vuelvo a ver!

Un coro de silbidos allá en la esquina.
El codillo llenando el almacén.
Y el dramón de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.
Así evoco tus noches, barrio 'e tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Mirada que completaron ambos autores, seis años más tarde, volcándola en una obra emblemática como el tango *Sur*,

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.
Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur,
paredón y después...
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera y esperándote.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y las lunas suburbanas,
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé...

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgias de las cosas que han pasado,

arena que la vida se llevó
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

Tangos peronistas

El surgimiento del movimiento revolucionario iniciado en 1943, del que participó Juan Perón, consitó rápidas y múltiples adhesiones, ante las medidas reparatorias del tejido social que se tomaron, de manera creciente. La figura de Perón, fue la que cobró completo brillo y acaudilló el período, precisamente, pasando a la historia como la etapa peronista.

Tamaña implicancia de intervención, sobre la estructura política-económica-social resultó, casi imposible, de no establecer una nueva hiancia en la sociedad argentina. Actualizando los términos del esquema binario, repetidos, desde la colonia. De la cual, las expresiones culturales tomaron partido, de un lado u otro. Inevitable. La profundidad y dimensión del cambio que se inició, si bien convocó a todos, era casi obvio, ante la agudización de las contradicciones, que no surgiera la polarización entre dos miradas de la sociedad. Utópico resulta quienes imaginan la dinámica de las sociedades como un estado edénico, paradisíaco, inmune y apartado de las pujas que arrastran el participar en la comunidad.

Muchas composiciones se han perdido y otras quemadas con la llegada de la *Revolución libertadora*, en 1955, ante el temor de represalias.

Diariamente, los organismos estatales recibían numerosas cartas y telegramas de agradecimiento y laudatorios. Como el caso de los discos fonopostales, que se grababan a pedido en el Correo Central, por intérpretes dedicando sus composiciones al modelo peronista.

Durante los años treinta, el tango había visto afectado su particular poética. Un oscurantismo instalado en el gobierno, con fuerte influencias clericales, tanto por la participación de intelectuales como Manuel Gálvez y Gustavo Martínez Zuviría y profesionales influenciados por diferentes fuentes, como la revista *Criterio*, fundada en 1928 por Atilio Dell'Oro Maini. Más la movilización que despertó la realización, en Buenos Aires, en 1934, del Congreso Eucarístico Internacional, que contó con la asistencia del cardenal Eugenio Pacelli, futuro papa Pío XII, establecieron una cerrada censura sobre las letras de tango.

Grupos ultracatólicos de derecha, integrados, entre tantos, por Marcelo Sánchez Sorondo, Federico Ibarguren, Julio Meinvielle, instalaron la necesidad de purificar el idioma, retornarlo a las fuentes hispánicas y desprenderlo de los contaminantes como el lunfardo, que había encontrado, en la lírica tanguera, un canal de expresión. De tal manera que desató una campaña de eliminar los términos lunfardo de las letras y reemplazarlos por vocablos castellanos. Instalaron la utilización del *tú*, por el *vos*. La censura radiotelefónica implicó, directamente, no difundir las obras que continuaran contando en sus letras, términos lunfardos.

Fue así como se creó el *Movimiento pro Difusión del Tango*, para lograr la derogación de las medidas que habían impuesto, como requisito para poder ser divulgadas sin que se les realizaran cambios. *Chiqué* pasó a ser *El elegante*; *Susheta* por *El Aristócrata*; *Los Mareados* por *En mi pasado*; *La casita de mis viejos*, por *La casita de mis padres*; *Tango y copas*, por *Otro tango*. En las letras, por caso la de *Sentimiento gaucho*, donde decía *todo sucio, harapiento, una noche encontré un borracho sentado en oscuro rincón*, se convirtió en *entre sombras de pena encontré un paisano sentado en oscuro rincón*.

Dada la vigencia de esa disposición generó la reacción de SADAIC que motivó un encuentro con el presidente Juan Perón, en 1949, a los fines de interesarlo en la cuestión y desactivar estas campañas que se realizaban, alterando casi todas las obras. Asistieron Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Francisco Canaro, Charlo, Rodolfo Sciammarella, Aníbal Troilo, Enrique Maroni, entre otros, También se encontraba Alberto Vaccarezza, quien, unos días antes, había sufrido un robo. Perón, según recordaban testigos, al saludarlo le dijo "*Don Alberto... me enteré que le han 'afanado' en el 'bondi'...*", produciéndose, de hecho, el levantamiento de las restricciones

Usted luchó por la gente desbrozando la maleza
Y el criollo que siempre pena con justicia y noblemente
Sabe que usted fue un valiente al lado de su pobreza.
Usted liquidó el instante de la miseria social
Y el oprobio general del vendepatria triunfante;
Vergüenza del tiempo de antes, cuando el fraude electoral
Era el destino fatal que le aguardaba al votante
En aquel tiempo distante de ignominia nacional

Versos de un payador al general Juan Perón.
Hugo del Carril - Homero Manzi, 1949.

Una de las primeras manifestaciones, dando cuenta de la nueva situación, fue la marcha compuesta por Francisco Lomuto, que grabó con su orquesta, y su hermano Blas, *4 de Junio*, que cantó Alberto Rivera y Carlos Galarce. En ese año de 1944 también se conoció la milonga *Argentino cien por cien* de Enrique Lomuto, que la registró bajo el seudónimo de *Julio Duval*, con letra de Rubén Fernández de Olivera y que interpretó Roberto Torres:

Yo sé dónde debo andar
A mí ninguno me ordena,
En la mala o en la buena
Siempre me hice respetar.

Una característica de las obras enroladas a manifestar la adhesión justicialista, fue la creación de numerosas en ritmo de marchas. Entre las cuales, se encuentra la *Marcha Peronista*, de Rodolfo Sciammarella, distinta de *Los muchachos peronistas*.

Antonio Helú y Enrique Maroni fueron los autores de la milonga *La descamisada*, que Nelly Omar (Nilda Elvira Vattuone, 1911-2013) convirtió en un suceso, dando cuenta de la incorporación de la mujer en dirimir la cuestión social contada desde una protagonista, en este caso dando fe de su adscripción leal al peronismo. A los mismos autores se les debe la marcha *Es el pueblo*, grabado junto a la orquesta de Domingo Marafiotti.

Soy la mujer argentina,
la que nunca se doblega
y la que siempre se juega
por Evita y por Perón.
Yo soy la descamisada,
a la que al fin se le escucha,
la que trabaja y que lucha
para el bien de la Nación.

La mencionada Nelly Omar, como también Alberto Marino, Hugo del Carril, Héctor Mauré, Discépolo, Homero Manzi, Tita Merello, Ángel D'Agostino, Enrique Lomuto, la inicialmente cantante de tangos, luego senadora, Juana Larrauri, Antonio Tormo y Rodolfo Sciammarella quien nutrió de letras el cancionero peronista, fueron algunas de las figuras que adhirieron manifiestamente al peronismo.

La *Oda a Perón* realizada con la melodía de Marino García de *Mis harapo*s, fue interpretada por Alberto Marino, en 1947, un testimonio del clima de época.

Oligarca caballero prototipo de negrero
que explotaste al obrero sin tenerle compasión
ha sonado la campana anunciando el nuevo día
para el pueblo que veía en Perón su salvación.

Oligarca caballero que fumás cigarro habano,
que vivís en la abundancia porque sos explotador,
que jamás supo tu mano ni de pico ni de pala,
para vos de entrañas malas sólo queda la prisión.

Vendepatria que entregaste el transporte al extranjero,
que te nutres con dinero del sudor de los demás,
democrático exiliado sos allá en Montevideo
pero aquí te llaman reo por el código penal.

La Argentina tiene un líder, un patriota esclarecido
que gobierna para el pueblo y se llama Juan Perón,
que por ser hombre derecho con los hechos ha respondido
al llamado de la Patria para el bien de la Nación.

¡Viva Evita! gritan todas las mujeres argentinas.
Viva Evita eternamente nuestra jefa espiritual,
que en la obra más humana, más cristiana, más divina,
ha luchado junto al líder por justicia y libertad.

Menos pobres, menos ricos, sin mezquinos sentimientos:
es el lema del gobierno hecho carne en la Nación
de este pueblo de argentinos de elevados pensamientos
que jugándose el destino da la vida por Perón.

La canción *Mis harapos*, con música de Marino García y letra de Alberto Ghiraldo, grabada por Ignacio Corsini en 1922, fue retomada más tarde por Antonio Tormo.

Caballero del ensueño, tengo pluma por espada,
mi palabra es el alcázar de mi reina la ilusión,
mi romántica melena, así lacia y mal peinada,
es más bella que las trenzas enruladas de Ninón.

Tengo un primo él es rico, poderoso y bien querido,
yo soy pobre, soy enfermo, pienso, escribo y sé soñar.
Y una noches, de ésas noches, tan amargas que he sufrido,
mis harapos con su smoking, se rozaron al pasar.

Me miró como al descuido, no dejó su blanca mano,
se estrechara con la mía, contagiándole calor.
Él su smoking lo vestía ¡mi elegante primo hermano!
y alejóse avergonzado de su primo, el soñador.

El helado cierzo a ratos, arreciaba, incompasivo,
yo sentía frío adentro, frío afuera y todo así,
y arrimándome a una puerta rompí en llanto compulsivo
y llorando como un niño ¡como un hombre maldecí!

Vas rozando las hilachas de mis trágicos harapos
una mueca de ironía mi miseria le arrancó.
¡También ríen en los charcos los inmundos renacuajos
cuando rozan el plumaje de algún cóndor que cayó!

Arquetipo inconfundible de tartufos que disfrazan,
con el corte irreprochable de algún smoking o de un frac.
Tú eres, primo, el arquetipo, mis orgullos te rechazan,
¡déjame con mis harapos! ¡son más nobles que tu frac!...

Los Muchachos Peronistas, marcha emblemática como *La única solución*, de Ramón Oscar Lanas, grabadas por Héctor Mauré; con letra de Rodolfo Sciammarella, además de la música también realizó *Marcha de la construcción*; con Carlos Artagnan Petit, la *Marcha del Primer Campeonato de Fútbol Infantil Evita*, inaugurado en agosto de 1950. Dos curiosidades. Entre los deportistas que participaron se encontraba el bandoneonista Néstor Marconi y entre el *Coro de Niños Santa Cecilia* que lo interpretó en aquella oportunidad, el cantor Luis Aguilé.

En *La marcha*, un trabajo de recopilación realizado por Julio Nudler, publicado en el 2004, se detallaron las grabaciones, en versión original de diferentes páginas musicales sobre el peronismo. De Rodolfo Sciammarella, *Los muchachos peronistas* cantado por Héctor Mauré acompañado por la orquesta de Domingo Marafiotti y el coro de Fanny Day; *Evita capitana*, por Emilio Ríos y su banda con la voz de Susy Diéguez; *Marcha del Plan Quinquenal*, con Héctor Mauré y la orquesta de Silvio Vernazza. De Homero Manzi, *Canto de un payador al general Juan Perón* y *Canto de un payador a la señora Eva Perón*, interpretados por Hugo del Carril acompañado por guitarras; de Julio Datto y Héctor Spinacci, la marcha militar *La nueva Argentina* y *Canto a la enfermera argentina*, por la Banda de la Gendarmería Nacional y el coro del Hogar de Niños Eva Perón; de María Teresa Volpi de Piérangeli y Luis Vedoya, *Himno de los Clubes Escolares* por el Coro de la Escuela de Adultos N°4; *Cantos folklóricos de adhesión a Perón*, recopilados por Andrés Chazarreta de autores de letra y música desconocidos; y de Cátulo Castillo y Oscar Ivanissevich, *Canto al trabajo*, interpretado por Hugo del Carril y la orquesta del Teatro Colón y la *Marcha de Luz y Fuerza*.

Los muchachos peronistas
todos unidos triunfaremos,
y como siempre daremos
un grito de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que se supo conquistar
a la gran masa del pueblo
combatiendo al capital.

¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general, cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!
Por los principios sociales
que Perón ha establecido,
el pueblo entero esta unido
y grita de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que trabajó sin cesar,
para que reine en el pueblo
el amor y la igualdad.
¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!
Imitemos el ejemplo
de este varón argentino,
y siguiendo su camino
gritemos de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por esa Argentina grande
con que San Martín soñó,
es la realidad y la efectiva
que debemos a Perón.
¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!

Cántico[89]

"LAS PATAS EN LA FUENTE", BOMBARDEADAS

Una vez en libertad, Perón queda totalmente en el vacío, pero los hombres del 17 de octubre formamos el Partido Laborista y lo llevamos como candidato a presidente de la República. Triunfó el laborismo.

Cipriano Reyes.
(Dirigente del gremio de la carne, 1945).

–Che, Molina, fijate bien, ¿no sos vos el que está en esta foto?

–Uy, sí, y el de al lado es mi hermano mayor. Hasta tenemos el mismo gesto, miramos para el mismo lado.

El del diálogo es Juan Molina, quien recordaba que, sentado al lado de su hermano, refrescaba sus pies en una de las fuentes de la Plaza de Mayo, en las primeras horas de la tarde del miércoles 17 de octubre de 1945. Absolutamente alejado de imaginar que una cámara fotográfica lo reflejó en un momento bisagra de la historia nacional, como el joven de traje sentado al borde de la fuente. No deja de aportar el encuadre, la espontaneidad de la toma, la composición de la imágen, la gama de tonos del blanco al negro, las expresiones, para convertirse en el registro gráfico icónico de aquella jornada. Molina, con sus diecisiete años, había decidido colocar "*las patas en la fuente*" (nombre con el que se reconoce a la foto), luego de haber partido desde Hurlingham, donde trabajaba en una fábrica de soda, caminando desde Palermo, donde lo había dejado el tren, a participar por la liberación de Juan Perón. Había llegado a sentir que sus pies eran "*dos empanadas*", encontrando que el agua de la fuente se convertía en un bálsamo, dado que se había quitado, en el trayecto, las botas ortopédicas que usaba por una diferencia en el largo de sus piernas. Circunstancia que no le había impedido recorrer la capital, coreando "*La Patria sin Perón, es un barco sin timón*".

El país, para 1945, comenzaba a presentar una polarización en su sociedad. Por un lado, entre amplios sectores de las capas altas y medias, de corrientes estudiantiles, de sectores conservadores, tanto políticos como económicos, medios de difusión y núcleos militares, más el apoyo proveniente de la embajada estadounidense a cargo de Spruille Braden que se opusieron a las reformas que se habían iniciado, y en repudio a lo que consideraban al laborismo como una expresión fascista.

En tanto, los sectores medios y bajos de trabajadores a través de las expresiones políticas y sindicales que se realinearon y emprendido la concreción de sus reivindicaciones, junto a sectores militares permeables a las demandas e involucrados en un proyecto de construcción independiente que dejaba atrás –para nada que lo eliminara– la condición de "*granero del mundo*". Sino que, por el contrario, sus rentas aportaran a dotar al país de sustitución de importaciones, fomento del mercado interno, ampliación de su estructura económica, acceso al bienestar, dando cumplimiento a necesidades básicas largamente postergadas, y comportamientos autónomos, como nación, ante el mundo.

89. Himno (estrictamente excluye a los Salmos) tomado de la Biblia. El término es a veces usado para incluir a los antiguos himnos no bíblicos como el Te Deum y ciertos salmos usados en la liturgia.

Arrribar al 17 de octubre fue fruto de una serie de hechos que se habían ido produciendo en los últimos tiempos. La sucesión de manifestaciones masivas, de las expresiones opositoras, se encolumnaron bajo el rechazo a "*la dictadura de las alpargatas*". Inmediatamente generó la respuesta, que llevó a concentraciones y actos alrededor de "*alpargatas sí, libros no*" por parte de los sindicatos. En Diagonal Norte y Florida, el 12 de julio de 1945, comenzaron a corear el nombre de Perón, como futuro presidente de la Nación.

Una semana después, la reacción no se hizo esperar. A través de la que se conoció como la *Marcha de la Constitución y la Libertad*, reunió doscientas mil personas, partiendo del Congreso hasta el domicilio del general Rawson, en el barrio de la Recoleta. Oportunidad donde saludó desde el balcón. Alentados por esas demostraciones, el 9 de octubre, Rawson exigió la renuncia de Perón, que la presentó. Al día siguiente, Perón, en un acto organizado por la CGT, anunció un plan de acciones tendientes a materializar las reivindicaciones laborales postergadas. A su vez, los jóvenes estudiantes y los sectores más conservadores convirtieron, al Círculo Militar, como su centro político desde donde reclamaron el fusilamiento de Perón, quien fue detenido por la Marina y conferido a la isla Martín García. El país ingresó en un cono de caos e insurgencia.

En paralelo, emprendieron la captura de los dirigentes sindicales y la anulación de las conquistas obtenidas por los trabajadores. Tal es así que, el cobro de la quincena del 16 de octubre, se realizó sin adicionales, quedando sin efecto los convenios laborales, sumado al despido de delegados. Ante ese estado de situación la CGT convocó a una "*huelga general revolucionaria*". Sin embargo, y por fuera de todo pronóstico, se desató la mayor manifestación social de la historia argentina, en gran parte de manera espontánea.

Desde las primeras horas del 17 de octubre. Innumerables columnas de las periferias y los barrios fabriles, de hombres y mujeres, organizadas o no, a pie, a nado (el gobierno había hecho cortar los puentes impidiendo los accesos a la capital), en *bañaderas* (antiguos micros de paseo), camiones, carros, tranvías todo resultó útil para llegarse a la Plaza de Mayo para reclamar la liberación de Perón. Los hechos resultaron de tal sorpresa e impacto, para los sectores medios y altos de Buenos Aires, por la envergadura nunca conocida de adhesión a un líder y a un modelo de construcción social. Las consecuencias inmediatas, del 17 de octubre, obligaron al gobierno militar a la liberación de Perón, permitiendo, además, que saludara de uno de los balcones de la Casa Rosada, a su retorno de la isla, a los manifestantes en la Plaza (la foto con Juan Molina expresa esa vigilia), quedando sin efecto los pedidos de captura y la anulación de las conquistas sociales obtenidas.

Se produjo el llamado a elecciones presidenciales para cuatro meses después. El 24 de febrero de 1946. Perón llegó a la presidencia de la Nación con el 54,4% de los sufragios, y el apoyo del recientemente creado Partido Laborista, que trató de dar forma al movimiento naciente, en medio del debate que relatáramos más arriba.

Diez años más tarde, las contradicciones surgidas desde los inicios del proceso se habían profundizado a grados de patética tensión. La existencia de puentes entre las partes en pugna, prácticamente habían quedado destruidos. El clima de enconos y enfrentamiento no auguraba días felices. Numerosas circunstancias y comportamientos de las partes en conflicto no tomaron la distancia adecuada, cayendo en actos encarnizados y violentos, fruto de la imposibilidad de elaborar mecanismos de cicatrización, que durante generaciones no se ha sabido arribar a marcos de tolerancia y puntos comunes, más que disonancias generadoras de las páginas más oscuras de la historia nacional. Este trabajo no pretende avanzar en esos territorios propios de la ciencia histórica y política, más allá de aportar, como marco de referencia, a nuestro tema central señalando la presencia de los comportamientos sociales y culturales (específicamente en el tango) dentro de un determinado contexto.

Denuncias de conspiraciones y corrupción, artículos periodísticos inflamables, acoso de propagandismo, hostigamientos, revanchismo, cárcel y hasta torturas a opositores, atentados, desabastecimiento, restricciones, censura, represalias de unos contra otros, tanto en personas como en instituciones resultado de medidas gubernamentales y de comportamientos opositores, aportaban, casi de manera exponencial, a un punto de colapso. La agudización escaló hasta el enfrentamiento con la Iglesia, resultando la legalización del divorcio y la derogación de la enseñanza religiosa obligatoria, el mejor combustible para desatar tanta tensión. El 11 de junio de 1955, recorrió las calles de la capital la procesión por *Corpus Christi*, pasando a ser una masiva demostración opositora. Al mediodía, de cinco días más tarde, una treintena de aviones de la Armada bombardearon y ametrallaron a la población civil que transitaba por la Plaza de Mayo, en el marco de una intentona de dar fin a la vida de Perón, que falló. Nunca se conoció, con precisión, las cifras de muertos, entre los cuales había hasta niños que, a esa hora, eran transportados en micros a sus colegios, habiendo coincidencia en que nunca fueron menos de entre trescientos y cuatrocientas las víctimas del desatino. El mismo continuó mediante la reacción peronista desatando, en la tarde de ese mismo 16 de junio, la ira procediendo a la quema de iglesias , dado que se acusaba a las jerarquías eclesiásticas el haber alentado el bombardeo. Obviamente, el clima entre peronistas y antiperonistas tendió a tensarse a grados insostenibles.

Finalmente, el 16 de setiembre de 1955 grupos militares se sublevaron contra el poder constitucional exigiendo la renuncia de Perón, a la que finalmente accedió, ante los niveles de amenazas, de represalias, que estaban dispuestos los sublevados. La CGT, recomendó a sus afiliados permanecer en calma. Paraguay le otorgó asilo político, país hacia el que se dirigió iniciando un exilio de dieciocho años. Mientrás tanto, el golpe triunfante se instaló en el poder, pasando a la historia, autodesignándose, como la *Revolución Libertadora*. En verdad, un eufemismo, que ejecutó un proceso de contrareforma a lo que había impulsado y logrado el peronismo. Quedaba abierta una fosa entre dos argentinas. Las repercusiones del cambio de rumbo, no solamente tuvieron como efecto la radicalización del proceso restituyente mediante deportaciones, encarcelamientos, exilios, censura, fusilamientos, proscripciones, quita de mejoras obtenidas, liquidación de empresas a los fines de acallar toda manifestación peronista, hasta la absurda prohibición de la sola mención de su nombre.

La dimensión de los hechos ocuparon una innegable influencia, en las expresiones sociales y culturales. Las mismas, convivieron con las resonancias de la post segunda guerra mundial, la recuperación europea, las disputas entre los bloques soviético y norteamericano y el estallido de la revolución tecnológica que, a todos, impactó. Se abrió una etapa con diferentes retrocesos y resistencias.

Andante

Parte 2 - 2º Movimiento

La Guardia Renovadora

Fuga[90]

Las etapas

Osvaldo fue el mejor continuador de Julio De Caro, pero se desprendió de él a partir de La Yumba y Negracha. Con esos tangos nace el auténtico Pugliese, manteniendo la fidelidad a la preponderancia rítmica que viene desde los comienzos del tango. Carlos Di Sarli viene de Fresedo. Astor de Pugliese. Piazzolla empezó a ser Piazzolla a partir de Negracha. Al único que nunca le conocí raíces fue a Juan D'Arienzo. Cuando impuso su orquesta, allá por 1935, no tenía nada que ver con De Caro, ni con Canaro, ni con Firpo. ¡Con nadie!

Osvaldo Ruggiero

El establecer períodos para parcelar la evolución de un fenómeno, en nuestro caso el del tango, como el de recurrir a categorizar, en diferentes *guardias*, resulta un recurso positivo para segmentar los diferentes estadios y favorecer, tanto su diferenciación de formas y contenidos, como de su comprensión. En este trabajo reconocemos una serie de momentos que no se oponen entre sí a ninguna otra manera de distinción, sino que busca resignificarlo, distinguirlos tomando diferentes parámetros.

Reconocer el inicio de una búsqueda que determinó una nueva formulación, como la que inquietó a Piazzolla, a mediados de los cuarenta, es identificar al proceso renovador, que le dio entidad al período que se iniciaba, como, a su vez, lo que quedaba atrás. Esa etapa de gestación, como de nueve lunas, alumbró un nuevo momento histórico. Precisamente, en la década más gloriosa del tango, adquirió, en su interior, la forma de su revisión más profunda.

Esencialmente, identificamos tres grandes períodos. Entre los cuales coexisten las *guardias*, como las diferentes corrientes que las alimentaron. Esos espacios históricos, signados con hechos cuya significación los significa, no eliminando lo transcurrido sino, integrándolo a un estadio diferente y superador.

En nuestra consideración, los períodos están signados como hitos, con la incorporación al tango, desde sus primeros balbuceos hasta la integración de otras escuelas y corrientes, conservando la estructura de base. Como expresiones, más dominantes y claras, de nuevos momentos. Una, la *fundacional*, cuando el tango, como una novedosa expresión musical, terminó de destilarse de la habanera, candombe, milonga y el tango andaluz. Incluimos, dentro de ella la *guardia vieja* y la etapa decareana. Le continuó, *la renovación*, al integrar a su corpus influencias de la música clásica y el jazz como herramientas que ampliaron la coloratura del tango. *La contemporánea*, la actual, la que logró vincularse con la usinas del rock, entre otros ritmos, generándose puentes manteniendo la esencia musical tanguera..

El *período fundacional*, lo identificamos como aquel que comprende desde los múltiples signos que dieron origen a la forma musical, en el marco de fusiones y que se abrió paso, junto a una sociedad

90. Composición musical sostenida en el contrapunto entre varias voces.

multifacética y en crecimiento. La evolución estética, acompañando o sirviendo de telón de fondo a los múltiples cambios históricos del país, entre 1870/1946. Años que aportaron a fijar los cimientos del edificio tanguero. Todos los componentes del fenómeno alcanzaron su punto más alto de desarrollo, yendo de menor a mayor. Sin embargo, así como se vivió la plenitud, también acosó el cómo continuar. En tal sentido, aún cuando nos encontremos en los años gloriosos del cuarenta, comenzaron a manifestarse signos, tanto de agotamiento como de exigencia de nuevos aires.

Precisamente, *el período de la renovación*, cuyo epígono consideramos a la obra de Piazzolla, aún cuando no fue la única expresión, pero sí la más nutriente, entre numerosos músicos. Tanto en la creación de nuevas obras o en los arreglos que emprendió en diversas formaciones orquestales, desarrollando expresiones transformadoras respecto a las conocidas. De tal manera, que el período renovador lo abarca, en toda su extensión e intensidad, Piazzolla, generando la profundidad y el alcance que recobró el tango, del cual no habrá vuelta atrás.

Los Períodos	
Período fundacional *La Guardia Vieja*	Desde los inicios del prototango hasta mediados de la década del cuarenta; exponentes desde los pioneros hasta las grandes orquestas típicas.
Período de la renovación *La Guardia Renovadora*	Desde 1946 hasta 1992/5; exponente, Astor Piazzolla aún cuando existieron otros representantes con diferentes grados de profundización, a partir de la música clásica y el jazz.
Período contemporáneo *La Guardia Nueva*	Desde los '90, con el mutuo acercamiento permitiendo multiplicidad de expresiones y nuevas formas de fusión e integración a las conocidas, dominantemente desde el rock.

Reparemos que ningún período destruye al anterior. Por el contrario, convive con sus características dominantes que son las que trascenderán y pasarán a cobrar nueva vida. Para ello incorporará las miradas que aportan esa nueva instancia y la reconfiguración del escenario, más lo anterior que lo integra, que subyacerá de diferentes maneras. Un aspecto determinante de categorizar un período, consideramos, es cuando no una, o alguna variante sufre alteración, sino cuando un conjunto reformulan, para dar cabida, a un nuevo estadio ootorgándole su propia entidad. Resulten, tanto por factores propios como externos. Desplazando, a un lado, lo que se considera que ha perdido expresividad y representatividad, no desde un caso individual, sino cuando adquiere la forma de un movimiento en gestación, con la multiplicidad de visiones que ello conlleva.

Las profundas reformas suelen ser procesos que conviven con el pasado sin renunciar a él, transformándolo. Resignificándolo. La ocupación de un espacio suele brindar una oportunidad de reformular un rumbo, retomar las banderas que quedaron a la vera del camino y dotarlo de nuevo y mayor contenido. Resultan momentos reveladores que implican profundas reformas, que alteran el *status* que se disponía. Nuevos emergentes *golpean* en búsqueda de su intervencionismo, la mayoría de las veces en oposición y haciéndose espacio para dar cabida a sus necesidades, en este caso culturales. Estos cambios de ciclo no suelen ser intrascendentes e indiferentes. Azuzan. Incomodan. Perturban. Alteran el principio de estabilidad. Nada perdura en la quietud. Todo sufre implacables transformaciones, desde lo viviente a lo que ya dejó de estarlo.

Es como una fuerza subterránea, casi indómita, que impulsa por asomar a la superficie, conjugando una serie de factores que parecieran coincidir en el individuo indicado, en el momento oportuno (situación que no siempre se logra con todo el éxito). Si, además, se complementa con un carácter nutrido de convicción, talento y tesón, será difícil detenerlo o desviarlo. Piazzolla, asolado por

el quietismo que sentía que atravesaba el tango, frente a otras tradiciones y músicas, recurrió a estilos, ritmos y estructuras musicales en su búsqueda estética, indagando interrelaciones tanto con el jazz como con la música *culta*, y dar a sus creaciones y conjuntos, esa renovada y actualizada carga de expresividad tanguera.

Piazzolla fue, además, una resultante artística de esa Argentina que se reinventó, una vez más, a mediados del siglo veinte. Su música –en sus construcciones melódicas y armónicas que han analizado destacados musicólogos y especialistas– pasó a ser la manifestación que expresó esa nueva dimensión, entre lo culto y lo profano. También como una síntesis de los tiempos que se presentaban. Para *la renovación*, de mediados del siglo XX, buscó nuevos aportes y respuestas en otras músicas, también de origen popular, que habían crecido como el caso del jazz. Asimismo, con la música clásica de inicios del siglo: Schönberg, Berg, Stravinsky. Lo señalamos más arriba en cuanto a que no existen las fórmulas puras, sino la mezcla de diferentes proporciones dando vida a una nueva pozima, dueña de la textura de la propuesta musical, tal el carácter cismático, de corte, de la misma para con la estética del pasado. Piazzolla, nunca renunció al tronco común del tango. Con la obra de Piazzolla es posible reconocer, en la evolución del género, un antes y un después, una historia y una prehistoria.

Toccata[91]

Hubo una vez un Astor

Los principios estéticos fueron siempre los mismos en su esencia a través de los siglos y la diferencia entre obras de arte de épocas distintas radica sencillamente en un problema de lenguaje.

Alberto Ginastera

Alberto Speratti autor de *Con Piazzolla*, publicado en la década del sesenta, en los años de plena ebullición de la obra piazzolleana, fruto de sucesivos encuentros entre ambos resultó un retrato sobre aspectos de Astor. Se accede, de boca del mismo Piazzolla, a la dimensión que para el músico ocupó su niñez, sus padres y sus búsquedas. Como el espíritu *liero*, confrontativo, de sobresalir, y, una vez elegido el rumbo, a seguir fiel y consecuente sobre él. Acceder a ese perfil, delinea la edificación del Astor que tomará dimensión mundial. Fuere cual fuere el rumbo, que finalmente tomó, contaba con esa savia de distinguirse de la manada.

Columnista en una de las publicaciones de mediados de los sesenta, de gran incidencia en la intelectualidad de entonces, *Análisis*, bajo la forma de revista semanal trataba temas de manera especial de economía y política, además de cultura, espectáculos y deportes. Bajo la dirección de Fernando Morduchowicz, entre 1964 y 1973 (luego lo sucedería Horacio Agulla, quien fuera asesinado en una emboscada por fuerzas parapoliciales, en la calle, cuando corría el año 1978, en momentos que dirigía la revista *Confirmado*) compartió la redacción, entre otros con Miguel Bonasso, Ulises Barrera, Juan Carlos de Pablo, Pepe Peña (José Gabriel González Peña), Dante Panzeri, Kive Staif. Además, el autor formó parte de las capas medias ilustradas que se identificaban con la propuesta piazzolleana (consideremos que todavía no había surgido el rock nacional que volcará hacia sí, a buena parte de los jóvenes, de manera policlasista). Ese plus se distinguirá en el carácter de las preguntas, como en la necesidad de conocer al ícono desde los variados ángulos, reparando en los detalles biográficos y sociales.

La historia de Astor se inició a las dos de la mañana del 11 de marzo de 1921, en los fondos de la fábrica de dulces *La Marplatense*, en la calle Rivadavia al 2500, en la ciudad de Mar del Plata. Llegó al mundo con una malformación en su pierna derecha que lo obligó a usar aparatos ortopédicos hasta los tres años.

"*Antes que yo naciera, mi padre, corría en moto, y por eso se hizo muy amigo de los hermanos Bolognini, unos músicos extraordinarios de aquella época. Enio fue primer violín de la orquesta de Arturo Toscanini. Astor, primer cello de la orquesta Sinfónica de Chicago, Remo viajó por todo el mundo y finalmente se radicó en Mendoza. De allí surgió mi nombre, porque mi padre le vendió una moto a Astor Bolognini y se hizo muy amigo de él. Pero él, se llamaba 'Astorre', y un día se quitó el 're' y quedó Astor. Pero el nombre Astor no existe. Lo que son las casualidades: lo que menos imaginó mi padre es que yo iba a ser músico*".

91. Pieza de música renacentista y música barroca para instrumentos de tecla.

El primer viaje de Mar del Plata a Nueva York, lo emprendió Astor, junto a sus padres, con tres años de edad. Alentados por el crecimiento americano, se instalaron en el número 8 de Saint Mark's Place, en el Greewich Village. Vicente, el padre, se empleó de peluquero, en tanto, la madre, Asunta Marinelli, ayudó con ingresos económicos trabajando en una fábrica peletera.

"*En esa época nosotros teníamos en Nueva Jersey a una tía de mi mamá que era Bertolami Manetti de apellido. Nos ayudó mucho. Pero también está el sacrificio de los viejos. Mi madre era una mujer que ganaba 70 u 80 dólares por semana trabajando de sol a sol. Ella, en la Argentina, no había trabajado nunca, ninguna mujer trabajaba en la Argentina en esa época*".

Bela Wilda, fue el pianista húngaro que atrapó el interés de Astor. "*Me quedaba en mi casa para oírlo tocar el piano. Él estudiaba nueve horas por día y yo me quedaba como un loco esperando que tocara Bach. A la mañana estudiaba y a la tarde tocaba Bach. A la noche, daba conciertos. Mi papá quería que estudiara el bandoneón, pero yo solo quería estudiar con Bela Wilda. Adaptando las piezas pudo acceder. La pobreza también fue compartida. Estaba tan mal, pero tan mal, que yo iba a clase llevándole una fuente de ñoquis, tallarines o capellettis, cosas que preparaba mi madre*".

Con el retorno definivo al país, si bien nada lo convencía como ocupación, logró ser deslumbrado por el sexteto de Elvino Vardaro compuesto, también en violines con Hugo Baralis, José Pascual en piano, Pedro Caracciolo en bajo y Aníbal Troilo con Jorge Fernández, en los bandoneones.

En el verano de 1938, conoció la orquesta de Miguel Caló, que se presentó en el *Club de Pescadores*, de Mar del Plata, con arreglos de Argentino Galván, quien lo invitó a sumarse a su formación. Un año más tarde, acompañado por Mario Sasiain, emprendió el viaje a Buenos Aires, logrando debutar con Miguel Caló, aunque no le pagó. Alojado en la pensión de Sarmiento 1419, junto a Líbero Paolini, comenzó a conocer los estilos y propuestas de las diferentes orquestas de tango que se presentaban, aunque ya se codeaba con Bach y Gershwin. "*Quizá por eso, dirá, no soportaba al tango tradicional. Escuchaba a D'Arienzo y me tiraba de los pelos, era terrible, una barbaridad, lo anti-musical. Debe ser por eso que, como hasta el año 40 era la estructura musical del tango, cuando llegó la era de la instrumentación, yo fui uno de los primeros*".

A raíz de la amistad que estableció con Hugo Baralis, violinista de la orquesta de Aníbal Troilo, frecuentó como oyente, las presentaciones en el *Germinal*. Un día, se ausentó, por enfermedad, Juan Miguel Rodríguez, integrante de la línea de bandoneonistas, y no vaciló en postularse, ejecutando todo el repertorio de memoria, en la prueba ante Troilo, que lo contrató inmediatamente.

Sin embargo, la gran ciudad mostraba su faceta hostil, profundizando la lejanía de la familia, la soledad. "*Extrañaba a mi papá, a mi mamá; en cuanto podía viajaba a Mar del Plata para verlos o iba a cazar a Tandil con mis primos. Lo único que quería era tener una noviecita. Todos los músicos tenían alguna relación con las mujeres del cabaret y yo no. No podía pensarlo siquiera. No es que fuera un puritano, nunca lo fui realmente. Pero pensaba: si mi mamá se llega a enterar que ando con una mujer de cabaret, me mata*".

"*Debo decir que el noventa por ciento de los músicos vivía con una mujer de cabaret y el ochenta por ciento de ellos, el que no era gigoló, le pasaba raspando. Y daban consejos al estilo de 'ché, si no tenés guita no seas gil, sacale plata a fulana, yo te la presento, está buscando a un tipo'. La cosa venía así. Y como la mayoría de los músicos estaba bastante mal de guita en aquellos tiempos, el que no tenía una mujer tenía dos. El que no tenía un reloj de oro tenía un anillo con brillantes. El músico era así. Ser violinista, bandeononista o cantor era lucir el sarso, el cuellito duro y empolvarse la cara*".

Astor no pudo aceptar ese *modus vivendi*. Habló de ello con Hugo Baralis, a quien le confesó sus preocupaciones. "*Hasta que un día, Hugo me dice que conoce a una familia macanuda, que me la va a presentar*".

El día de la primavera de 1940, Astor junto con Hugo, visitaron la casa de los Wolff, ubicada en el barrio de Once, Jujuy e Independencia. Tenían tres hijas a las que llamaban Poupée (salía con Hugo), Liebe y Dedé, quien fascinó a Astor. El sábado 31 de octubre de 1942, se casaron en la Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat, en Belgrano y Lima, donde, años después, se casó la hija de ambos, Diana. Se instalaron en un departamento amueblado en Jujuy 892, luego de pasar la luna de miel en La Falda.

Canción del Trovador[92]

El cisma piazzollano

La obra de arte no es pues, exclusivamente, un modelo de las relaciones entre el hombre de una época y el mundo en el cual vive; es también un proyecto o una proyección anticipadora de un mundo que no existe todavía, de un mundo en vías de nacer. El artista verdadero tiene entonces esa función profética: es por excelencia quien ayuda a sus contemporáneos a inventar el futuro.

Roger Garaudy

Asignamos, a la primera formación orquestal de Piazzolla, la que conformó al retirarse de la de Aníbal Troilo y separarse de Francisco Fiorentino con quien había compartido rubro orquestal, en 1946, como el hecho histórico inicial del segundo gran período de la historia del tango. Lejos, aun, del Piazzolla de diez años más tarde. Sin embargo, comenzó a transitar la búsqueda, paso imprescindible e inequívoco, para alcanzar el hallazgo.

Si bien tomó, todos los componentes propios del tango los ejecutó, musicalmente, como instancia para revisarlos, desde la época de sumarse a la formación de Troilo. No se despojó o renegó del pasado tanguero. Todo lo contrario. Es a partir de ello, como de la escucha de los exponentes del jazz, que distinguió el agotamiento del tango y la necesidad de su revisión, ante la reiteración e imitación de sí mismo.

Viviendo, aún de soltero, en José Evaristo Uriburu 1049, numerosas veces recordó cuando juntó coraje y tomando su concierto se dirigió hasta la calle Arroyo 892 –la casa de Martín *Macoco* Álzaga Unzué– donde se hospedó Arturo Rubinstein, de visita en Buenos Aires.

"En 1939 Arturo Rubinstein llega a Buenos Aires. Voy a un concierto de él y me enamoro de su manera de tocar y de toda la nueva música que yo estaba escuchando en esa época. Y resuelvo ir a mi casa y escribir un concierto para Rubinstein con la audacia que yo tenía por ser un joven de dieciocho años.

Escribo un concierto para piano y voy a visitarlo a su apartamento de Buenos Aires. Todo esto tiene una historia bastante linda. Porque voy alrededor de la una de la tarde. Toco el timbre de su casa y sale un señor con una servilleta toda llena de salsa de tomate, se conoce que estaba comiendo sus spaghettis al mediodía. Le gustaba comer muy bien. Me atendió muy gentilmente. Me hizo pasar. Le dije que quería hablar con él. Me pidió que lo esperara. Comió sus spaghettis y yo lo esperé al lado de su piano. Volvió, y me preguntó qué es lo que quería hablar con él. Le dije que era un admirador suyo, que lo había escuchado en el Teatro Colón y me había enamorado tanto de su manera de tocar el piano que había resuelto escribir un concierto para piano.

—Bien. Quiero verlo.

---

92. Interpretación a cargo de un cantante o trovador con letras contrarias a las monarquías absolutas del Medioevo. Habitualmente acompañado por sí mismo mediante guitarra o laúd.

—Acá lo traigo.

—¿Dónde está la parte de orquesta? Está la parte de piano. Un concierto es un concierto para piano y siempre con orquesta. No es nunca solo de piano. En ese caso sería una sonata, una suite. Cuando se trata de un concierto debe tener el acompañamiento de una orquesta.

—No. No sabía. Simplemente escribí un concierto, alcancé a justificar.

Lógicamente analizando mi famoso concierto para piano de los dieciocho años era francamente muy horrible como música, pero Arturo Rubinstein se puso a tocar los primeros compases. Luego, se da vuelta y me mira. Me dirige una mirada muy fuerte, pero muy cordial. Y me pregunta:

—¿A usted le gusta la música?

— Claro.

— Entonces por qué no va a estudiar, me dice.

— Precisamente lo vengo a ver por eso. Quiero estudiar música.

Habló con un gran director de orquesta, que estaba en Buenos Aires en ese momento, que era Juan José Castro. Quién me recomendó estudiar con Alberto Ginastera. Fui su primer alumno que tuvo, en 1939.

Allí comienzan mis primeros estudios de música. Empiezo a estudiar. Empiezo a escribir. Empiezo a entender un poco más qué es exactamente la música. Y debido a ese nuevo conocimiento. A esa nueva cultura que viene dentro de mí comienzo a hacer arreglos nuevos. Comienzo a conocer orquestas. Escribo para cuartetos de cuerda dentro de la orquesta de tangos. En ese momento estaba tocando con una orquesta ya muy famosa en Buenos Aires, la orquesta de Aníbal Troilo. Empecé a hacer arreglos. Eran muy avanzados para esa época de 1939. Me dí cuenta que mucha gente escuchaba esos arreglos míos y no le causaba ninguna gracia. Porque lamentablemente, en esa época de los cuarenta, como hoy, también se puede decir, que en la Argentina se puede cambiar todo menos el tango. Era como convertirse a otra religión. De ser cristiano me hubiera pasado al budismo o a ser musulmán. Era una cosa bastante parecida. El tango no debía cambiarse. No se puede cambiar. El tango debía quedar dentro de ese estilo 1940 y no evolucionar. Tuve la felíz idea, para mí, por supuesto, de cambiarlo y, desde 1940 hasta hoy día he tenido todos los problemas más tremendos en mi vida por una sola causa: por querer cambiar. Por querer evolucionar en una música popular que se llama el tango".

Alberto Ginastera vivía en Universidad 844, Barracas, y hasta allí comenzó a ir Piazzolla durante seis años, todos los martes y viernes, a las ocho de la mañana. El sacrificio le demandaba dormir sólo tres horas, cuestión que no lamentó porque "*a Ginastera se lo debo todo. Él fue mi verdadero maestro; me enseñó armonía, me enseñó a escribir, influyó en mí. Me enseñó todo de nuevo, como si yo no hubiera estudiado nada, porque, realmente, nada servía de todo lo aprendido hasta entonces. Teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación; en fin, todo*".

Rumbo propio

Al formar parte de la orquesta de Aníbal Troilo la influencia de Ginastera se hizo presente en los arreglos musicales que realizaba. Cuando "*el Gordo se iba, nos quedábamos Baralis en el violín, Goñi en el piano y Kicho Díaz en el contrabajo y nos poníamos a tocar por puro gusto, imitando a Vardaro*

y a Julio de Caro, tangos romanticones, musicalmente lindos. Con eso gozábamos, pero Pichuco se enojaba un poco porque decía que eso nos hacía perder sentido bailable". Completaba el recuerdo reflexionando que eso "*quiere decir que yo al tango lo sentía, pero lo sentía de una manera no convencional. No como el que dice qué lindo es el tango. Macanas. ¡Qué lindo es el tango lindo!*".

Por entonces, con Hugo Baralis tardó seis meses para componer *Por culpa mía*, con letra de Enrique Di Zeo; luego un tango con letra de Homero Expósito, al que calificó de "*muy decareano*". Frecuentó los ensayos con los músicos del Colón y avanzó en arreglos, en esa época, que resaltaban sus instrumentaciones, como los casos de *Uno*, *Inspiración* y *Chiqué*.

Afloró su carácter, ante las humillaciones que le cayeron, por caso en el arreglo de *Copas, amigos y besos*, el tango de Mariano Mores, donde la introducción la dejó a cargo del violoncello, durante la cual las *coperas del cabaret*, como cargada, salían a bailar a la pista en punta de pies, como si fuera música clásica.

"*Yo me sentía incomprendido, entonces, incluso, por Troilo. Porque yo componía y el Gordo, aunque supiera que quedaba hermoso, me pasaba la goma, porque decía que no era comercial, que no tenía fuerza, que no era bailable. A mí los bailarines nunca me importaron; lo importante era ver qué cara ponían los músicos al tocarla. Si ponían cara rara, era mala señal. Si a ellos les gustaba, era mi felicidad. Y esa es la diferencia con Pichuco*".

En 1944, se independizó de la formación de Aníbal Troilo, constituyó el rubro *Francisco Fiorentino* con la orquesta de *Astor Piazzolla*, asumiendo los arreglos y la dirección orquestal. "*Eso me gustó, era la primera vez que figuraba*". Reunió a Ángel Genta, Roberto Di Filippo, Fernando Tell para acompañarlo en la fila de bandoneones; Hugo Baralis, Ernesto Gianni, Juan Bibiloni y Oscar Lucero en la de violines; Ángel Molo en violoncello; Carlos Figari, al piano y Valentín Andreotta en el bajo.

Al año siguiente, debutaron en el sello Odeón grabando, en 78 rpm., dos temas de Francisco Pracánico y Celedonio Flores: *Corrientes y Esmeralda* –el gran exitazo de *Fiore*– y *Si se salva el pibe*. También llevaron adelante una buena temporada en el *Ebro Bar*, continuada con éxitos en Montevideo en actuaciones en el *café Ateneo*, en *Radio El Espectador* y el cabaret *Chantecler*. Por entonces, compuso *En las noches* y *Noches largas*.

El surgimiento de Piazzolla en el firmamento de la década de oro del tango, los cuarenta, parte de sus mismas entrañas. Conocerá tanto las posibilidades musicales del género como de su entorno, a los que cuestionará. Los buenos ingresos, el reconocimiento social, la múltiple demanda laboral, la reiteración de fórmulas casi de éxito asegurado, repertorio probado y bastante huérfano de nuevos aportes, rivalidades y enconos, como la baja exigencia formativa en buena parte de los instrumentistas arrojaba, como resultado, en su entender, una estructura inmóvil y reacia a cualquier intento de cambio que modificara el nivel alcanzado. El bandoneonista no solamente interpelará al tango, en términos musicales, sino también a la manera en que era llevado a cabo. Ni una ni otra cosa lo satisfacían.

Recordará esa etapa, a modo de registro, cuando reeditó, para el sello Philips 82034 PL, en Buenos Aires, *Astor Piazzolla 1944-1964 20 años de vanguardia*, con sus conjuntos, *El recodo* y *Orgullo criollo* en las versiones de 1946; de la de 1954: *Prepárense* e *Imperial*; de 1956 *Tango ballet*; y del período 1960/74, se pueden escuchar *Bandoneón, guitarra y bajo*; *Lunfardo*; *Caliente* y *Contemporáneo*. Dimensionar la profundidad del cimbronazo piazzollano que, esos veinte años iniciales de su producción autoral e instrumental, provocaron respecto de la actividad musical que se conocía en el país, asigna su propio valor de hito del período que analizamos. Además de generar producción propia, abasteció de arreglos orquestales a diversas formaciones, como la de Aníbal Troilo, por caso, la realizada a *La Cumparsita*, en su segunda versión grabada, en 1951, de las seis que llevó al

disco *Pichuco*, con Carlos Figari al piano. Troilo fue el primero a quien le realizó un arreglo, en 1942, el de la milonga *Azabache*, de Enrique Mario Francini y Héctor Stamponi con letra de Homero Expósito. Como así en grabarle un tema compuesto por Astor: *Tanguando* (TKS5058), en 1950.

La contratapa del *long play* le permitió, a Luis A. Sierra, realizar un análisis de la obra piazzollana hasta entonces. Su validez redunda tanto en el contenido, como que el mismo fuera formulado en el calor de la trinchera del nuevo tango, en momentos donde las polémicas y enfrentamientos se encontraban en la cresta. Para ello tomó las cuatro etapas en que se divide el LP. Respecto de la inicial, la de 1946, donde ofrece las obras de Alejandro Junissi y la de Julio De Caro con Pedro Láurenz, distingue que luego de haberse "*independizado del cantor Fiorentino*" introdujo "*sustanciales modificaciones que irían conformando su personalísima e inconfundible modalidad interpretativa. Aportó recursos instrumentales tan novedosos, como las variaciones de los bandoneones con llamativas acentuaciones sincopadas y cambios frecuentes de tonalidades dentro de las mismas, los solos de violín con apoyo contrapuntístico de gran efecto sonoro, los solos de piano sobre la base de un acompañamiento orquestal marcando al ritmo de 3+3+2 como puede advertirse en la versión de Orgullo criollo*". Acompañaron a Piazzolla, en aquella inicial agrupación, Leopoldo Federico, Abelardo Alfonsín y Ernesto Baffa en bandoneones; Atilio Stampone, piano; Hugo Baralis, Antonio Agri, Domingo Mancuso, Andrés Rivas y Carmelo Cavallaro, violines; Cayetano Giana, viola; José Bragato, cello y Enrique Kicho Díaz, en contrabajo.

Fruto de la experiencia adquirida con Nadia Boulanger, en París, el disco brinda sus composiciones Prepárense, "*una de las obras más representativas de su temperamento tanguístico*", e *Imperial*, "*que así titulara por la profunda impresión experimentada ante el majestuoso encanto de los palacios versallescos*", que "*reflejan una sustancial modificación*" innovando en "*la combinación tímbrica del tango, ahora sobre la base de cuerdas y bandoneón solista. En su estructura se advierte cierta tendencia a la simplificación armónica y rítmica en atención a la consagrada modalidad europea de ejecución*". Fueron interpretados por Astor Piazzolla como bandoneón solista; Osvaldo Manzi, en piano; Antonio Agri, Hugo Baralis, Domingo Mancuso, David Díaz, Aquiles Aguilar, José Niesow, Juan Schiaffino y Claudio González integrantes de la fila de violines; Francisco Sammartino y Cayetano Giana, fueron las violas; José Bragato y Oscar López Echeverría, en cellos; Enrique Kicho Díaz, contrabajo y Oscar López Ruíz a cargo de la guitarra eléctrica.

La versión correspondiente a 1956, fue la realizada a través del Octeto Buenos Aires. Al decir de Sierra la "*formación de un reducido conjunto, que en sus depuradas concepciones tímbricas, rítmicas y sonoras rompiera con los esquemas del regresivo convencionalismo que anquilosaban al tango en sus potenciales riquezas de expresión. Ocho instrumentistas excepcionales se agruparon abordando el difícil cometido de intentar mayores posibilidades de musicalidad para el tango sobre la base de fundamentales transformaciones de contenido y forma*". La versión que se ofrece en la pieza discográfica de *Tango ballet*, por parte del *Octeto*, contó a Astor Piazzolla y Leopoldo Federico, en bandoneones; Atilio Stampone, piano; Enrique Mario Francini y Hugo Baralis, violines; José Bragato, cello; Enrique *Kicho* Díaz, contrabajo y la guitarra eléctrica de Horacio Malvicino.

Los últimos temas del LP, son los interpretados por la formación del *Quinteto*, "*que van desde el característico bordoneo del tango amilongado contenido en "Lunfardo", hasta el derroche deslumbrante de sonoridad, ritmo y colorido contenido en "Caliente" y "Contemporáneo", con un broche magnífico de expresivo virtuosismo en el empleo de tres instrumentos vitales de la ejecución del tango en "Bandoneón, guitarra y bajo*". El *Quinteto* se integró con Astor Piazzolla, bandoneón; Osvaldo Manzi, piano; Antonio Agri, violín; Oscar López Ruíz, guitarra eléctrica y Enrique *Kicho* Díaz en contrabajo.

Cha–cha–cha[93]

LOS CAMBIOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Las palabras que dominaban las sociedades de consumo occidentales ya no eran las palabras de los libros sagrados, ni tampoco las de los escritores laicos, sino las marcas de cualquier cosa que pudiera comprarse. Estaban impresas en las camisetas o adosadas a otras prendas de vestir como conjuros mágicos con los que el usuario adquiriría el mérito espiritual del (generalmente joven) estilo de vida que estos hombres simbolizaban y prometían.

Eric Hobsbawn

Desde la finalización de la segunda guerra mundial hasta la década del setenta, el mundo experimentó profundas transformaciones. Dominantemente como efecto del reordenamiento, tanto en los países como en sus sociedades, luego de las modificaciones surgidas del conflicto. Afectando e impactando, prácticamente, todos los ámbitos de la existencia del individuo y de su entorno. Como también de las sociedades de las que formaban parte y de las regiones en que estaban inmersas. Una época de grandes interrogantes, profundas búsquedas inmersas en ideologías, intensos cuestionamientos y reformulaciones, convirtió a los individuos en *l'homme révolté*[94]. Una época de cuestionamientos y el comienzo del ocaso de verdades vigentes hasta entonces, reafirmaciones de no sometimiento, edificación de nuevos paradigmas. Así, como una ola, investía los vientos de cambios. El apoltronamiento del antiguo orden, no cedería por que sí sus posiciones.

Los descubrimientos científicos y las innovaciones tecnológicas potenciaron los cambios, que permitieron alcanzar diferentes grados de un estado de bienestar, desconocido. El surgimiento de un mercado mundial, de enormes implicancias para las economías nacionales o regionales. La carrera espacial significó un notable disparador de transformaciones. Uno de los inventos que se universaliza, llamado a generar hondas transformaciones, será el de la televisión.

El ingreso, exponencial y paulatino de la televisión en los hogares produjo distintivos cambios en los hábitos y costumbres en la sociedad, también en la Argentina. Paulatinamente, desaparecieron, por caso, los cines de *variedades* que, en sus funciones con noticieros extranjeros, brindaban imágenes de los corresponsales de guerra del viejo continente con las que el público se informaba. Aportó a un repliegue de vuelta a los barrios y a las casas, que no se tradujo en volver a los espacios comunitarios como clubes, bares o sociedades de fomento, sino que quedó focalizado al ámbito hogareño. La posibilidad de acceder a espectáculos y entretenimientos, disfrutar de los ídolos, en imagen y sonido, en tiempo real, de manera diaria y en una amplia ventana horaria, en el comedor o en la cocina, al solo precio de apretar un botón y girar una perilla, muchas veces acompañando los quehaceres hogareños, permitió, además de escucharlos, lo que hasta entonces sólo a través

93. Música cubana de interpretación orquestal al que se le suman músicos cantando a coro para alcanzar mayor potencia y resonancia rítmica.
94. Título del tratado filosófico de Albert Camus, sobre la rebeldía en el hombre.

de las revistas, el teatro o el cine era posible, verlos. La radio ingresó en una crisis, afectando sus programaciones donde tendieron a desaparecer los programas musicales y radioteatros que concitaban la mayor audiencia. Las historias dejaron de recurrir a la imaginación que imponía la escucha radial, transformándose en actuaciones visibles, mediante una pantalla de veinte pulgadas, que las emitía. Sólo las transmisiones del fútbol y la aparición de la radio portátil permitieron mantenerla a flote, hasta que se estableciera una nueva propuesta radial, distinta y diversa a la de la pantalla chica. La aparición de las fm, en los setenta, era incipiente. Por entonces, la televisión se *comía* a la radio.

Desde la caída del gobierno peronista, se sucedieron inestabilidades políticas, económicas y sociales que resintieron las manifestaciones de festividades y celebraciones masivas. La profundidad de la crisis, en el caso de las agrupaciones musicales, impuso formaciones orquestales más reducidas. Los empresarios hasta prescindieron de contratar a profesionales, o aventajados estudiantes, para amenizar el tiempo entre películas, como se conocían las actuaciones de *números vivos* en los cines. Los dueños de salones y confiterías eliminaron o redujeron las contrataciones, fueron reestructurando los bares y salones, que habían solido presentar diferentes espectáculos, por caso orquestas típicas que actuaban diariamente, desde las once de la mañana hasta la madrugada del día siguiente, para destinarlos a espacios de tertulias. Con el eventual tocadiscos, al valor de una ficha, con temas de músicos e intérpretes extranjeros reemplazaron la presencia de los músicos. *Lo nacional* había sido desalojado, en casi toda la línea.

Pugliese, logró expresar claramente la situación que se vivió, desde mediados de los cincuenta hasta entrada la década del setenta, en el reportaje que le realizó Olga *Mona* Moncalvillo: "*no* (se) *encuentran fuentes de trabajo, no tienen* (los músicos) *una casa donde trabajar, para hacer una audición, o una actuación y ver qué pasa... Las casas del centro necesitan carteles, atracciones para la gente y el turismo; los bailes, ni hablar; ahora se hacen comidas, "cenas show"... El movimiento que abarca la profesión en la Capital Federal es mínimo. Hay tres casas... Y, como dijo el esposo de Nelly Vázquez, ´nos estamos sacando los ojos unos con otros, para entrar en una casa´*".

El surgimiento y aplicación de nuevas tecnologías, como el señalado caso de la televisión, aplicadas al confort de las poblaciones, logrando la casi universalización de su uso, repercutieron en signar una revolución cultural y de consumo. La televisión, el cine, con nuevas técnicas y prestaciones (cinemascope, tridimensional; utilización del color y efectos especiales; sonidos estéreos en salas renovadas; butacas más confortables y climatización abandonando el correr de los techos del cine para refrescar las salas o los ruidosos ventiladores) introduciendo cambios que resultaron rápidamente asimilados. Como la fotografía instantánea, aparatos de uso familiar que aligeraron las tareas domésticas (aspiradora, lustradora, cafetera eléctrica, lavarropas, radio-tocadiscos); más la tendencia a la liberalización de las costumbres y tradiciones, como los reconocimientos y renovación impulsados por el Concilio Vaticano II. Asimismo, el acceso a bienes, hasta entonces alejados de las capas más populares y masivas, como el automóvil y la moto. Nada fue impropio en su totalidad ni en sí mismo. La aparición del disco de vinilo aportó el poder editar grabaciones en larga duración ya que, por lado, se disponía de hasta veinticinco minutos de sonido. No sólo eran más difíciles de romperse sino más livianos, fáciles de trasladar, permitiendo la edición de más temas con calidad superior.

Razones propias, internas o coyunturales, más la dinámica del mundo exterior expuso, al movimiento musical nacional, a un estrangulamiento de sus posibilidades. La alineación de diferentes factores, en distinto orden y de diferente valor negativo intervinieron para signar a la etapa, como de profundos cambios.

Complementariamente, fueron años de convulsiones sociales y políticas, dando nacimiento a que, muchos países colonizados lucharon por su independencia para alcanzar un espacio propio en el nuevo mundo, surgido luego de la firma de la paz, en setiembre del '45, y los acuerdos de Yalta.

Los movimientos contestatarios en Europa; la bipolaridad de los bloques imperialistas; las transformaciones en oriente medio; la revolución cubana y el período de descontentos vividos en Sudamérica y en América central se perfilaron como señales de lo que surgía. A lo que deberá agregarse, la creciente presencia de la mujer (aparición de la minifalda, trajes de baño de dos piezas y la entrada en escena de la revolucionaria pastilla anticonceptiva) actuando como algunas representaciones, que resaltan el período transformador. Etapa que no tomó un solo signo, sino la forma de torbellino, entremezclándose causas y efectos.

Los países occidentales, triunfantes en la segunda guerra mundial –Estados Unidos, Inglaterra, Francia, especialmente–, desarrollaron e inundaron los mercados (ante sus excedentes productivos y optimizando las industrias, ampliando sus beneficios vía exportaciones) como parte de la reactivación de la postguerra. Además, para el caso que estamos considerando, también con sus productos culturales, particularmente musicales, formaron parte del portafolio. La formación de grupos juveniles, en aquellos países, nacidos de la post guerra, en sectores de la periferia cultural, con nuevos ritmos sobre la base, en general, de cuartetos, en particular el rock que se expresó a través de corrientes en rebelión, en consonancia a las formas de las transformaciones y cuestionamientos. La universalización de su estética, junto a la instalación del mensaje de *amor y paz*, facilitó a las compañías discográficas internacionales, gestionar su difusión a través del mundo, conquistando nuevos mercados, disponiendo el desplazamiento de las músicas nacionales y a la instalación de un patrón cultural que girara, la mirada de las realidades de los países periféricos, a la de las metrópolis. Tomó entidad de parámetro, como fue todo lo que alrededor de un producto fuera capaz de generar como motivación de deseo, de posesión. Una técnica, hoy universalizada, de incidencia en los comportamientos humanos y en su estímulo.

Las por entonces recientemente constituidas o reestructuradas corporaciones musicales buscaron capitalizar las demandas juveniles manifestadas a través del rock, institucionalizándolo y convirtiéndolo en moneda de cambio para con el resto del mundo. Formando parte de la *invasión*, que incluyó, además de bienes manufacturados, de insumos para la producción y de herramientas financieras para fomentar el consumo superfluo. Como propuesta cultural, también de la música de los nuevos grupos, junto a usos, modas y costumbres distintas que repercutieron en detrimento del propio acervo nacional. No desconocemos que significó un paso adelante en la propuesta musical, hasta en una mayor democratización de las costumbres, lo cuestionable que era solamente una ruta de ida. La funcionalidad que adquirió implicó la extinción, o la resistencia de los ritmos y músicos locales a esa ofensiva avasalladora. La industria cultural de exportación de las metrópolis ya conocía mercados, regiones e influencias, luego de casi medio siglo del cine. Sergei Eisenstein, el gran director de cine ruso, había reconocido su importancia como ariete cultural que traspasa fronteras, universaliza las identidades y establece un relato más potente, uniforme, mítico y eficaz que el de las armas. La música se convertía en el segundo gran batallón de desembarco cultural. Hollywood resultó, a la salida del macartismo, una usina de funcionamiento pleno.

Fox trot[95]

LA CRISIS DE LOS 60

Es tan triste vivir entre recuerdos…
Cansa tanto escuchar ese rumor
de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón.

Ninguna.
Homero Manzi.

Dentro de este período se produjo un repliegue y una diferente manera de participar del fenómeno de la música popular, por parte del público. Múltiples fueron las razones, tanto de orden musical, estético, funcional, como externas, representando todas ellas el cambio de escenario. La sociedad –ya lo manifestamos– vivió un retorno sobre sí misma, ante el arribo de propuestas musicales extrapoladas, tendientes a la uniformidad de los gustos artísticos, indiferentes a las sonoridades nativas. Retorno que no obedeció, únicamente, a causales propias sino, también, a la llegada de grandes *tanques culturales*. De manera importante, los cambios en la situación nacional, atravesada por constantes putsch y golpes de estado, censura, proscripciones, encarecimiento de las condiciones de vida de amplias capas de la población y restricciones al ejercicio de las libertades, ocuparon lugares crecientes en la dinámica del país. Con lo cual, tanto el frente interno en casi todas sus expresiones, propias del movimiento cultural, como de la situación socio-política del país, además de las amenazas y avances de uniformar las propuestas musicales a los ritmos y representantes extranjeros resultaron un poderoso viento de frente a cualquier emprendimiento local sustentable.

El movimiento musical se presentaba como atravesando una operación de pinzas, desplazando a la música popular del centro a los bordes, por un lado, mediante grabadoras y distribuidoras que ocuparon los espacios en medios masivos, como la radio y la televisión, facilitando la llegada de producciones de intérpretes internacionales. Por el otro, un flanco más reducido aunque vital, cargado de renovadas sonoridades y estéticas de sentido local en línea al proceso de extranjerización iniciado.

Las juventudes exploraron esos territorios que se ofrecieron ante las dificultades de transitar los existentes, o de obtener ser representados en ellos, con lo cual resignificaron los ritmos que se instalaron, desde una mirada propia. El cancionero surgido alrededor de *El Club del Clan*, invento del productor mejicano Ricardo Mejía, permitió el surgimiento de Luis María *Billy* Cafaro, o de *Sandro* (Roberto Sánchez) y *los de Fuego* en una onda más semejante al estadounidense Elvis Presley. En otro andarivel, la aparición de una trova, rosarina, dando nacimiento al rock nacional (Félix Francisco *Litto* Nebbia, *Tanguito* José Alberto Iglesias). En tanto se presentaba cierta renovación y revitalización del folklore (*Grupo Vocal Argentino*, *Los Huanca Hua*, Eduardo Lagos, *Cuarteto*

95. Surgido en Estados Unidos a mediados de la década del '10, como baile que combina el *fox* –nombre de la banda que lo ejecutaba inicialmente–, y *trot*, el paso saltado que lo distingue.

Vocal Zupay, Ariel Ramírez, Mario González (*Jairo*), Hernán Figueroa Reyes, los Farías Gómez), como también el intento de dotar de sonoridad moderna, de aproximación a los paladares más populares de la música clásica, en Waldo de los Ríos o *Regis Debray* (Horacio Malvicino) pueden dar una visión de la variedad expresiva. Vista en su conjunto la etapa, resultó un basamento de profundas renovaciones, generando múltiples composiciones y numerosos artistas, autores y compositores como forma de contrarestar las consecuencias del desmantelamiento que realizaron las corporaciones musicales.

El tango, en esa línea de diferentes formulaciones y corrientes, participó con la que alcanzó la propuesta piazzolleana: búsqueda de una nueva rítmica y tímbrica. Música para ser escuchada y no bailada, como había ocurrido en la etapa de los orígenes del tango, mediante ejecutantes con sólida formación, lo que implicó un doble frente de contingencias a atender. El de los tradicionalistas, que lo cuestionaban y combatían, y el de los *rockeros* que eran repelidos, tanto por éstos como por los renovadores y, por ende, vistos obligados a acampar en un islote, generando su propio repertorio y actuaciones. En esos fuegos cruzados se dirimió el paisaje de la renovación del tango y la aparición del rock nacional.

Identificamos, durante el período, además de Piazzolla, otros creadores e intérpretes que ofrecieron sugestivos arreglos orquestales exploratorios como nuevas composiciones. Eduardo Rovira, Atilio Stampone –destacamos su obra *Concepto* con arreglos *canyengues* y clásicos, por caso la versión de Responso–, Osvaldo Pugliese, Leopoldo Federico, Horacio Salgán y Ubaldo de Lío, Osvaldo Berlingieri, José Libertella, Osvaldo Piro, Raúl Garello, Néstor Marconi, Rodolfo Mederos, José Colángelo, Julián Plaza que revisaron y recrearon, con sucesivas nuevas orquestaciones, las obras del período anterior. Artistas, muchos de ellos, que dieron vida a la generación del sesenta, provenientes de haber formado parte de las filas de instrumentistas y arregladores de las típicas inmediatas anteriores, junto a varios de aquellos emblemáticos exponentes, escalaron al tango, en versiones tanto de recreación de páginas tradicionales, como en nuevas obras. Las condiciones, como el marco socio-cultural, se encontraba como aturdido e incapacitado para asumir esas propuestas que, desde la resistencia, formulaba una camada de músicos y creadores sesentistas.

La situación los mantuvo como un movimiento renovador, cuyo alcance quedó dentro de los estrechos y rígidos límites que impuso la situación general, y que iremos recorriendo. Además, se mantuvieron dentro de los cánones, salvo casos aislados, en no establecer ni fomentar puentes con las nuevas formas y estéticas, surgidas tanto en el rock como el folklore.

Piazzolla será quien llevó al tango hasta sus más elevadas instancias, forzando sus límites a nuevos territorios. Generando un cisma, un corte, fruto del cual es posible señalar un antes y un después de su obra, con producción musical original y propia.

La aparición, entre nosotros, de *El Club del Clan* y *Escala Musical*, dos espacios que asumieron, mediante *covers* y creaciones de sus integrantes, un lugar en la oferta musical destinada al público joven. Se integró con artistas que ya habían tenido cierta actuación como *Jolly Land* (Yolanda Magdalena Puccio), *Chico Novarro* (Bernardo Mitnik Lerman) y *Raúl Lavié* (Raúl Leonardo Peralta) –había debutado como cantor de tangos junto a la orquesta de Héctor Varela– quien se volcó a la interpretación de melodías románticas y boleros, para retornar luego, a ser la voz tanguera del *Clan*. Junto a desconocidos que rápidamente, fueron favorecidos por el favor popular, con baladas y ritmos pop y tropicales: Ramón Bautista *Palito* Ortega, Johny Tedesco (Alberto Felipe Soria), *Violeta Rivas* (Ana María Adinolfi), *Leo Dan* (Leopoldo Dante Tévez), *Nicky Jones* (Norberto Fago) y *Lalo Fransen* (Norberto Franzoni) fueron parte del plantel de la *nueva ola* argenta.

Che, pebeta,
Te volviste petitera,
Vos que fuiste tan tanguera
No me hagas esta traición...
Susanita...
Para vos seré un guarango
Yo me quedo con el tango
Vos quedate con el rock...

Yo me quedo con el tango.
Enrique Alessio - Reinaldo Yiso, 1957.

El repertorio tanguero, al poco tiempo, sumó a *Néstor Fabián* (José Cotelo), cantor surgido en la orquesta de *Mariano Mores* (Mariano Martínez) y a Rosana Falasca. Sin embargo, Julio Sosa, con la orquesta de Leopoldo Federico, anteriormente con las de Francini-Pontier y de Francisco Rotundo, se mantuvo en el circuito, convirtiéndose en ícono del tango tradicional, en su versión cantada, alcanzando un reconocimiento sólo interrumpido por su accidentada muerte. Guillermo Fernández, *Guillermo Galvé* (Marcos Piker), José Ángel Trelles, Cacho Castaña, Hernán Salinas, *Jorge Falcón* (Luis Ángel Iglesias) y Rubén Juárez, en los años siguientes, ocuparon la generación de reemplazo de los *Alberto Morán* (Remo Recagno), *Hugo del Carril* (Piero Fontana), *Ángel Vargas* (José Angel Lomio), *Alberto Castillo* (Alberto De Luca) entre tantos, registrándose, en esos años, una reinvención interpretativa en Roberto *Polaco* Goyeneche.

Sin embargo, el panorama musical, en los cuales el tango dirimió su existencia y futuro, lo hizo tanto a través de la obra de Piazzolla y de aquellos otros que apostaron a la renovación, en circuitos escasos y los que perseveraron en la reiteración del repertorio probado y aceptado. Se mantuvieron programas que, como fugaces destellos, concitaron un consenso como sedimento de lo pasado, donde participaron las orquestas tradicionales y cantores como Alberto Podestá, *Virginia Luque* (Violeta Mabel Domínguez), Floreal *Tata* Ruíz, Roberto Rufino, Alberto Marino (Vicente Marinaro). *Casino Philips*, *Grandes valores del tango*, *El Glostora Tango Club*, *La Familia Gesa* y la versión televisiva de *Ronda de Ases* dieron cierta supervivencia en algunos canales de televisión y radios, junto a sus orquestas estables, sin lograr torcer el curso de la música popular.

La presencia de músicos, formaciones en vivo u orquestas estables pasó a ser una *rara avis*. Resultando los ciclos de Juan Carlos Mareco *Pinocho* y la *Argentinísima de Julio Marbiz* (Julio Mahárbiz), Héctor Larrea y Antonio Carrizo, algunos de los escasos espacios de difusión. Los ámbitos, para la gran parte de los músicos desplazados y desocupados (por caso, las principales emisoras de radio desarmaron sus orquestas estables), que habían protagonizado en los años dorados, quedaron reducidos a escasos lugares para actuaciones. Resistieron hasta que pudieron ocupando los atriles de salones como el *Viejo Almacén*, de Edmundo Rivero; Bar *Sur*; *La Botica del Ángel*, de Eduardo Bergara Leumann; *Taconeando* de Eliane *Beba* Schianni Bidart, en San Telmo; en el centro, *Salón La Argentina*; Bar *Avenida* –al lado del teatro–; *Mi Club*; el mítico *Caño 14* de Talcahuano y Paraguay y, cerquita de ahí, *Cambalache*, en Libertad y Córdoba, de la española y compañera de Discépolo: *Tania* (Ana Luciano Divis) como en algunos barcitos de la calle 25 de Mayo, entre Córdoba y Corrientes; el *Palermo Palace*; Salón Colegiales; o amenizando las cenas de cantinas y bodegones en La Boca.

La situación quedó reflejada en el tango de *Roberto Chanel* (Alfredo Mazzochi) y Aldo Queirolo, *Corrientes bajo cero* (1958):

(Recitado)
Mataderos, Pompeya... cualquier lugar de la ciudad que duerme,
en un bulín bohemio un muchacho porteño que sueña
y en su sueño, la pena enorme de ver que su tango,
su tango se pierde de la calle Corrientes.

Que linda que te encuentro, Corrientes de mi vida,
de nuevo tu avenida es cuna del "gotán".
Cegado por tus luces te miro con asombro,
abrió de nuevo "El Olmo", también "El Germinal".
Escucho en tu regazo el fueye de Piazzolla,
la gente forma cola pa' entrar al "Tango Bar".
Te veo como antes, vení, dame un abrazo,
el tango bien machazo, ha vuelto a rezongar.

Querida Calle Corrientes,
esta noche estás de fiesta,
tenes un kilo de orquestas
dando un concierto triunfal,
en el "Marzotto" De Angelis,
en el "Ruca" Juan D'Arienzo
y Pugliese echando el resto
en el café "El Nacional".
El bandoneón de Pichuco
se ondula en el "Tibidabo",
mi corazón embargado
se encurdela de emoción
y lloro como un purrete
al oír un dulce trino
es un tangazo argentino
en la voz de un gran cantor.

(Recitado)
Tan solo ha sido un sueño,
lo que anoche he tenido,
y hoy veo entristecido
la cruda realidad.

Cerraron el "Marzotto", el "Ruca", el "Tibidabo",
al tango lo dejaron sin techo y sin hogar.
Corrientes bajo cero, que fría esta tu cuna,
por eso con mi pluma calor te brindaré.
Al lao del obelisco y con mi pensamiento
levanto un monumento al gran Carlos Gardel.

El caso del jazz, en los escenarios locales, también sufrió una paulatina y profunda desactivación. Las bandas, las que se las conocía como características (compartían los bailes con las típicas, alternativamente) que contaban con un amplio repertorio internacional, también vieron la pérdida de espacios para sus actuaciones. Como la de *Barry Moral* (Raúl Alberto Morales), *Santa Paula Serenaders* (que actuaba junto a la orquesta de Ricardo Tanturi), Felicien *Feliciano* Brunelli, *Varela-*

Varelita (los hermanos Ramón y Oscar Varela), *Los Gavilanes de España*, Santos Lipesker, René Cóspito, Francisco Ángel *Buby* Lavecchia, el cantor Roberto *Yanéz* (Roberto Iannacone) quien tuvo encuentros con el tango actuando en la orquesta de Osvaldo Fresedo, o en los conjuntos de Hernán Oliva, Oscar Alemán, Enrique *Mono* Villegas, quedando casi conminados a amenizar en confiterías y eventos.

Enrique *Delfy* Delfino –mezclando tangos y fox trot– en el *Modern Salon* de Cabildo y Juramento o René Cóspito en la *Queen Bess*, de Santa Fe y Esmeralda, resistieron siendo posible escucharlos amenizando los salones de té ante cierto destrato de los propietarios que, en muchos casos, desconocían sus trayectorias y aportes al cuerpo cultural del país.

Asimismo, para perfeccionarse, como para lanzarse a una carrera profesional, el país no ofrecía las mejores posibilidades, solo quedaba migrar. Leandro Gato Barbieri, Jorge Navarro y Boris *Lalo* Schifrin resultaron ejemplos de *jazzeros* que partieron. Como lo habían hecho Alberto Ginastera, Martha Argerich, Daniel Barenboim, Bruno Gelber para profundizar sus formaciones clásicas y disponer de un circuito de actuaciones y perfeccionamiento. Por el contrario, el caso de *Los Cinco Latinos* (Estela Raval <Palma Nicolina Ravallo>, Ricardo Romero, Héctor Buonsanti, Mariano Crisiglione y Jorge Pataro), un grupo surgido al calor del estilo de los estadounidenses *Los Plateros*, puede mencionárselo como un caso de *reingeniería*. De readaptación a los nuevos tiempos que, al ritmo de baladas y canciones con base coral y de solistas, gozaron de aceptación interpretando en castellano sus temas.

Un caso muestra que, aún ante las propuestas diferentes, no alcanzaban a calar en el público. *Ben Molar* (Moisés Smorlachik Brenner), quien a su iniciativa y persistente reclamo logró consagrar al 11 de diciembre como el *Día del Tango*, fecha que coinciden los nacimientos de Carlos Gardel y de Julio de Caro. Fue inspirador de una obra trascendente que tuvo suerte esquiva, como fue reunir en un disco larga duración *14 con el Tango*. Donde catorce letras especialmente escritas por Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nicolás Cócaro, León Benarós, Córdova Iturburu, Florencio Escardó, Baldomero Fernández Moreno, Alberto Girri, Carlos Mastronardi, Manuel Mujica Láinez, Conrado Nalé Roxlo, Ulyses Petit de Murat, Ernesto Sábato y *César Tiempo* (Israel Zeitlin) fueron musicalizadas por José Basso, Miguel Caló, Juan D'Arienzo, Alfredo De Angelis, Julio de Caro, Enrique Delfino, Lucio Demare, Osvaldo Manzi, *Mariano Mores* (Mariano Martínez), Sebastián Piana, Astor Piazzolla, Armando Pontier, Héctor Stamponi y Aníbal Troilo. La obra se completó con el aporte de catorce plásticos que brindaron sus pinturas interpretativas como Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Carlos Cañás, Santiago Cogorno, Zdravko Dickelic, Raquel Forner, Vicente Forte, Mario Darío Grandi, Julio Martínez Howard, Onofrio Pacenza, Leopoldo Fresas, Luis Seoane, Raúl Soldi y Carlos Torallardona. Un fresco del país cultural, sintetizando su mirada desde y hacia el tango, en la Argentina de 1966, que no alcanzó a despuntar.

El recambio ganó posiciones

Al igual que el circuito musical, el resto del movimiento cultural, adquirió, en los sesenta, las formas *under*, despojadas de la vistosidad de los teatros de revistas, donde se privilegió la oferta artística antes que el señoreo de las marquesinas rutilantes. Pequeños teatros, salitas o sótanos, donde se presentó una nueva generación de intérpretes y de producción artística novedosa, en el marco de una realidad que obligó a generar nuevos circuitos que dieran cabida a la generación del recambio. La cultura de la *resistencia*, sirvió para delinear su perfil más novedoso y convertirse en la fragua artística del recambio, predominante en las siguientes décadas.

A los monólogos políticos de los consagrados José Pablo Pepe Arias y Adolfo Stray (Adolfo Straijer), entre los años cuarenta y sesenta, en los teatros de revistas *Maipo* o *El Nacional*, le surgieron los *cafés concert* donde hicieron sus primeras experiencias actores como Edda Díaz, Carlos Perciavalle, Antonio Gasalla y Enrique Pinti, músicos como Alberto Favero o Juan *Chango* Farías Gómez, cantantes como *Nacha Guevara* (Clotilde Acosta), María Elena Walsh o un humor diferente con *Les Luthiers*.

Estos habían comenzado como coreutas del coro de la Facultad de Ingeniería de la UBA dándole vida al conjunto *I Musiciste* del que formaron parte Marcos Mundstock, Gerardo Masana, Jorge Maronna, Daniel Rabinovich, Jorge Schussheim, Carlos Núñez Cortéz, Raúl Puig, Guillermo Marín, Daniel Durán y Horacio López. El 20 de setiembre de 1967 se produjo un quiebre a partir de problemas internos, fundándose *Les Luthiers*. Recurrieron a emitir un comunicado de prensa donde dieron cuenta de ello y de quiénes constituyeron el grupo inicial: Masana, Mundstock, Rabinovich y Maronna. Poco tiempo después se incorporó Carlos Núñez Cortéz. Al año siguiente, también dejó *I Musiciste*, sumándose, López Puccio. En 1971, lo hizo Ernesto Acher hasta 1986. En 1973 falleció Gerardo Masana.

La singularidad de la propuesta de *Les Luthiers* de parodiar tanto la música clásica como popular, proveyéndose de instrumentos inventados por ellos mismos a partir de objetos de la vida cotidiana, para referenciar sus composiciones desde el divertimento, el madrigal, la cantata, ópera y el concerto grosso hasta la zamba, la bossa, el bolero, la cumbia y el tango, entre otras tantas formas musicales. La utilización de los estilos se apoyó en el fin último de la propuesta que fue satirizar, parodiar, a partir del humor, el doble sentido de las palabras, recurriendo a instrumentos de propia manufactura a partir de elementos cotidianos, la gestualidad e indumentaria que lo hicieron inconfundiblemente un género propio, de crítica a los cánones establecidos, los estereotipos vigentes y la burla de los factores ideológicos. Si bien el tango ha sido minoritaria su participación en el repertorio de más de ciento cincuenta temas, donde sólo cinco fueron referenciados en su título, como en *Pieza en forma de tango*, también conocida como *Tango, Opus 11*, donde recurrieron a diferentes entrecruzamientos de las letras de obras reconocidas para dar cabida a su mirada irónica y paródica:

¿Por qué te fuiste... mamá, con ese gil antipático?
¿Por qué te fuiste mamita, dejándome en mi dolor?
¿Por qué te fuiste mamá... con ese señor mayor?
¿Por qué te fuiste viejita? ¿Qué tiene él que yo no?

El humor, costumbrista, sostenido en parodias e imitaciones, con resabios de los sainetes y el circo, de la vieja guardia criolla de los hermanos Podestá, como el de Luis Sandrini, Tomás Simari, José *Pepe* Iglesias *El Zorro*, el de los dúos de *Don Pelele* (Francisco Quiroga)-Alfredo Barbieri y el de Rafael Buono-Salvador Striano, el de *Los cinco grandes del buen humor*: Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico (había sido cantor de Francisco Canaro), Rafael *Pato* Carret y Jorge Luz –como *La revista dislocada* que dirigía Délfor Dicásolo–, entraban en progresivo ostracismo, sin dejar de ser una matríz de la que se nutrieron sus continuadores.

José *Pepe* Biondi, José Marrone, Fidel Pintos, Vicente Rubino, Alberto Olmedo, Juan Carlos *Minguito Tinguitella* Altavista, Carlos *Balá* (Carlos Salim Balaá), Juan Carlos Calabró formaron parte del recambio –aun cuando varios de ellos habían venido bregando desde años antes–, logrando instalar personajes, muchos de los cuales adquirieron el status de emblemáticos, que hicieron de la televisión el nuevo escenario para millones de televidentes convirtiéndose en dueños de los horarios centrales ganando, en toda la línea, el favor popular. A los mencionados no debe omitirse la labor de también notables cómicos que lograron amplio reconocimiento como Jorge Porcel, Vicente La Russa, Mario Sánchez, Eduardo *Eddie Pequenino* Pecchenino, Jorge Portales,

Mario Sapag, junto a libretistas de fuste como Aldo Cammarota, Santiago Varela, Juan Carlos Mesa, *Oscar Viale* (Gerónimo Oscar Schissi), Jorge Basurto, Gerardo y Hugo Sofovich, Juan Carlos Colombres *Landrú* resultando un período inolvidable de figuras, creatividad e ingenio en todo el abanico del humor.

Al costumbrismo, le agregaron dosis crecientes de humor político, caminando por la cornisa de la censura, fueron suficientemente sagaces para gambetearla o apelar a la complicidad con el público instalando códigos comunes en momentos signados por gobiernos militares y represores. Resultando, además, una especie de bálsamo ante tantos *pasar el invierno*, que predicó, impiadosamente, el ministro de Economía de entonces, Álvaro Alsogaray. Un actor, que se había formado en los escenarios de los teatros de *revistas*, alcanzó a construir un personaje del porteño atareado, impetuoso, verborrágico dentro de un *jaquet* (de corte chaplinesco), con peluquín de cabello desordenado, cubierto de teléfonos el escritorio, con un habano entre dedos convirtiendo la realidad política y sus personajes en el *leit motiv* de sus monólogos humorísticos: *Tato Bores* (Mauricio Borensztein). Surgido al calor de legendarios humoristas políticos, como *Pepe* Arias (realizaba sus monólogos rodeado de periódicos sobre los que construía sus relatos, escenificación recuperada por Tato), Adolfo *Stray* (de inolvidables monólogos), tomó la posta de ese humor presentándolo ante millones de espectadores. El del monologuista que , separaba una entrada de otra en el teatro de revistas para los cambios de ropa y de escenografía. Se convirtió, en el anfitrión a la cena de millones de espectadores de los domingos, durante los años que duró su programa televisivo en épocas donde el ejercicio del humor político requería un preciso equilibrio ante la censura, en el marco de la satirización de la cotidianeidad escabrosa. Juan Manuel *Dringue* Farías también fue otro exponente que presentó su humor político, en la *Familia GESA*, un programa que auspiciaba General Electric Sociedad Anónima.

La etapa permitió alcanzar a disfrutar del talento de Niní Marshall (Marina Esther Traverso), actriz, comediante y guionista de sus trabajos. Poseedora de una magia y candor en sus personajes que ganaron el favor de las capas populares. Dueña de una virtuosa y poderosa capacidad de observación del hombre y la mujer argentina (la de la inmigrante o de aquella que ingresaba a la clase media, luego de épocas adversas) pasó a ser un emblema del humor nacional, tanto por sus caracterizaciones como sus personajes.

Llegados desde la otra orilla del Río de la Plata ocuparon un lugar de privilegiada aceptación y de innovación el grupo fundado, a comienzos de los sesenta, en Montevideo, *Telecataplum* (Ricardo Espalter, Raymundo Soto, Andrés Redondo, Emilio Vidal, Julio Frade, Alfredo de la Peña, Alberto Monteagudo, Eduardo D'Angelo, Jorge y Daniel Scheck, Henny Trailes, Emilio "*Guita*" Vidal) que ofrecieron una variedad de *sketchs* semanales donde sobresalieron las caracterizaciones, imitaciones, parodias tratadas con creatividad y alta comicidad.

El nuevo cancionero

Las condiciones que resultaron del golpe de estado de 1955, con el derrocamiento del gobierno del general Perón y los cambios que se desprendieron del mismo, actuaron como el umbral de un cambio profundo. En el caso del campo cultural, ejerciendo un revanchismo respecto a las figuras que se habían identificado con las medidas del gobierno peronista, de parte de quienes habían sido desplazados y postergados durante el mismo período.

La finalización del ciclo bautizado universalmente como el de la *época de oro del tango*, que comenzó a principios del cuarenta y que perdió vigor hacia 1955, con la desarticulación de

numerosas formaciones tangueras; carencia de obras exitosas; agotamiento de estilos y de voces; cierre de cientos de lugares bailables; retrocesos en las fiestas de carnavales, ante un menguado acompañamiento popular. El cruento cambio institucional aceleró las causales que analizamos más arriba, tanto de orden propio del proceso como de influencias y presencias externas.

El tango, recobró un debate que siempre ha estado presente: la vigencia del mismo.

En el caso del folklore también había vivido esas influencias, no tan solo en las ciudades sino también en el interior del país. Sin embargo, una corriente de poetas y letristas incorporaron la realidad cotidiana, con sus personajes en todos sus matices, generándose un progresivo movimiento que, años más tarde, convergió con intérpretes y compositores latinoamericanos estableciendo un cancionero con diferentes voces, estilos, con comunes preocupaciones. Por caso, *Los Quilapayún* e *Inti Illimani* (Chile), Soledad Bravo (venezolana de origen español), Tania Libertad (Perú), Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti (Uruguay), Guadalupe Pineda (México), entre tantos.

Los Cantores del Alba, *Los de Salta*, *Los Fronterizos*, *Los Quilla Huasi*, *Los Chalchaleros* incursionaron en temas tradicionales. En paralelo, *Los Trovadores*, *Dúo Salteño*, *Huanca Hua*, *Voces Blancas*, *Cuarteto Zupay* bucearon en repertorios más amplios, con mayor versatilidad temática, acompañados de novedosos arreglos que reposicionaron el folklore. Desde la influencia del *Grupo Vocal Argentino* (con el aporte innovador de Juan *Chango* Farías Gómez); la creación de la *Misa Criolla*, entre tantas páginas, de Ariel Ramírez y Félix Luna, hasta la aparición de la zamba *Angélica*, de Roberto Cambaré (Vicente Cambareri). El surgimiento del *Festival de Cosquín*, en enero de 1961, donde, cuatro años más tarde, de la mano de Jorge Cafrune debutó Mercedes Sosa, por entonces compañera de Oscar Matus, uno de los autores del *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. En el que se identificaron, entre otros, *Horacio Guarany* (Heráclito Catalín Rodríguez), Mercedes Sosa, Osvaldo Pugliese, *Fulvio Salamanca* (Julio Werfiel), *Atahualpa Yupanqui*, Daniel Toro, *Héctor Negro* (Héctor Varela), Víctor Heredia, Armando Tejada Gómez, Raúl Gonzalez Tuñón, Fioravante *Tito* Francia, César Isella, José Pedroni, Hamlet Lima Quintana, Jaime Dávalos.

En 1976, Astor Piazzolla, Horacio Ferrer, *Atahualpa Yupanqui*, Gustavo *Cuchi* Leguizamón, Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, César Isella y Jaime Dávalos coincidieron en la grabación de un álbum, con temas compuestos e interpretados por esos artistas, dedicado al personaje *Juanito Laguna* creado por el pintor y grabador Antonio Berni. La obra apenas editada fue secuestrada y prohibida su difusión por el gobierno militar instalado en marzo de aquel año. La profundización de las políticas monetaristas necesitó ahondar en su implementación, recurriendo para ello a la instalación de una dictadura que asumió el terrorismo de estado.

Merengue[96]

MIENTRAS TANTO EL MUNDO SIGUIÓ ANDANDO

La música puede cambiar el mundo porque puede cambiar a las personas.

Bono (Paul David Hewson - U2)

El mundo atravesó uno de los períodos más convulsionantes de la historia. La existencia de proyectos confrontativos que habían emergido de la segunda guerra mundial, como triunfantes ante el totalitarismo y el genocidio nazi, dominaron la escena. Expresados, por un lado, en las formas socialistas impulsadas por la Unión Soviética, frente al liberalismo del libre comercio estadounidense, tuvieron en vilo a la humanidad. El estado latente de un nuevo conflicto armado, a pesar de la enclenque *coexistencia pacífica* que establecieron como paraguas, permaneció vigente. La dimensión de la hiancia producida en la organización de las naciones fue de tal nivel que reconfiguró la escena mundial, como había ocurrido siglos antes con la hegemonía española-portuguesa frente al imperio inglés. Estados Unidos surgió, de la segunda guerra mundial, como la potencia dominante, opuesto rival y en disputa con la Unión Soviética, el otro gran vencedor. El péndulo de la primacía occidental se desplazó de una Europa en reconstrucción, a una Norteamérica en etapa de consolidación y plena expansión. Asimismo, la revolución tecnológica –en particular, la carrera espacial– intervino de manera creciente en el estilo de vida de las poblaciones en el mundo y en la espiral belicista, ante la amenaza de la resolución del conflicto EE.UU.-URSS, y sus correlatos, por esa vía.

El planeta, evidentemente, no era un idilio.

El asesinato de Patrice Lumumba, considerado el padre de la independencia del Congo, en 1961; los magnicidios a los hermanos Kennedy (John, el presidente de EE.UU. el 22 de noviembre de 1963, y el del senador Robert el 6 de junio de 1968), el del pastor estadounidense Martin Luther King (1968) y el líder negro *Malcolm X*, que asumió su nombre en árabe como El-Hajj Malik El-Shabazz, nacido en Nebraska; el retiro francés, tras la derrota en Indochina luego de Dien Bien Phu y, posteriormente, de Argelia; la intervención norteamericana en los países del sudeste asiático mediante guerras que realizó en condición de invasor en Corea (1945-1953), posteriormente en Vietnam (entre 1955 y 1974), Camboya (1969-1970). El XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética que cuestionó las políticas stalinistas, la Revolución Cultural China (1966-1976); el sometimiento del bloque de países de Europa oriental a Moscú (1945-1991) bajo la figura del *Pacto de Varsovia*; el levantamiento de un muro divisorio en Berlín, separando a las Alemania del este de la del oeste (1961-1989); la invasión soviética a Checoslovaquia (primera mitad de 1968); las revueltas populares polacas de *Solidarnosc*, de Lech Walesa, a partir de 1980; la extraña muerte de Juan Pablo I (setiembre 1978) y el acceso al papado de Juan Pablo II implicando la llegada al trono de Pedro de las corrientes eclesiásticas conservadoras y antisoviéticas; las luchas independentistas de los pueblos africanos; el *Mayo francés* (1968); la *Revolución de los Claveles*, en Portugal (1974); las formaciones nacionalistas y marxistas armadas clandestinas en Irlanda, Italia, España durante

96. Género musical bailable originado en la República Dominicana, a finales del siglo XIX.

los años setenta y ochenta; las reformas del Concilio Vaticano II (1962-1965); pueden darnos una dimensión, tomados como meros ejemplos, de la profundidad del conflicto ante un cambio de época que recorrió al mundo. Hasta la represión a estudiantes en Tlatelolco (1968, México) y la de Pekín de 1989, en la Plaza de Tiananmén.

La interacción e interrelación, como la multiplicidad de factores en confrontación, prácticamente convirtió al planeta en caótico. De tal manera que podía aplicarse el proverbio chino que "*el aleteo de las alas de una mariposa* (por caso, en Singapur) *puede provocar un Tsunami al otro lado del mundo*". Nada, por tanto, quedaba independiente, ni aislado.

Nuestra América tampoco atravesaba un período de armonía. Todo lo contrario. El sometimiento de muchos países a la política de patio trasero de Estados Unidos, con el consentimiento de los sectores conservadores nativos, les había implicado un grado de atraso, postergación, interferencias en sus asuntos internos e invasiones, ausencia de libertades, represiones y pobreza que actuó como un caldo de desequilibrios y confrontaciones. La Revolución Cubana (1959) se produjo en medio de un clima expectante, donde, la instalación de misiles por la URSS en la isla, desató una crisis con Estados Unidos que conmovió al mundo (1962) aplicándoles, en reprimenda, un bloqueo de más de cincuenta años. Las invasiones norteamericana en Bahía de Cochinos (Cuba, 1961), a Santo Domingo, en 1965; la consagración de una Teología de la Liberación permeable a las inequidades que padecía el continente, luego de la Conferencia de Medellín (1968) y la participación de sectores sacerdotales en luchas de Nicaragua, El Salvador y Bolivia; el derrocamiento, a través de un golpe militar, del presidente democrático brasileño Joao Goulart (1964); las campañas guerrilleras de Ernesto Che Guevara en África y Bolivia, como parte de la estrategia de instalar "*uno, dos, muchos Vietnam*" bajo la concepción foquista de acceso al poder; el triunfo democrático del Partido Socialista de Salvador Allende, en Chile (1971), y el posterior derrocamiento mediante el golpe militar pinochetista de 1973 y la brutal represión desatada; el ascenso de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975), el de Omar Torrijos (1968) en Panamá presentan un continente buscando caminos independientes, conforme a las vocaciones y realidades de los distintos países.

Por espacio de casi treinta años, desde 1955, la Argentina tampoco conoció un período de estabilidad sin exclusiones. Resultó una búsqueda infructuosa y de luchas desgarradoras, fraticidas, de reproches y enfrentamientos, de ajustes de cuenta revanchistas, de heridas sin cicatrizar. Bajo el imperio de la proscripción al peronismo, las instancias de períodos democráticos bajo la tutela militar, directa o indirectamente, convirtió en azarosa toda posibilidad de establecimiento y de construcción democrática. Las caídas de las experiencias frustradas de los gobiernos elegidos, mediante el voto de una parte de la ciudadanía, dado la proscripción al peronismo, de Frondizi y de Illia, fueron la antesala al golpe militar de Juan Carlos Onganía (28 de junio de 1966), mentor de la autodenominada *Revolución Argentina* que pretendía una década de gobierno dictatorial. La osadía de convertir al país en un cuartel desató, en oposición a la misma, una serie de alzamientos populares como las puebladas iniciadas con el *Cordobazo* (1969). Repercutiendo en un auge de las actividades sindicales y políticas, que buscaron, a partir de las luchas reivindicativas de numerosos estratos de la sociedad y la conformación de algunos grupos, la vía armada, imponiendo la vuelta de Juan Perón (1972) de la cual coincidieron partidarios y adversarios, con razones distintas. Los primeros, como consumación de dieciocho años de luchas, y los otros, a la manera de muro, de último recurso, para atemperar la caldera que había pasado a ser la Argentina.

Se cerraron dieciocho años de exilio, permitiendo la salida de la dictadura del general Agustín Lanusse y, mediante elecciones sin fraudes ni proscripciones, llevar al justicialista Héctor J. Cámpora, en un frente de diferentes expresiones políticas, el FREJULI (Frente Justicialista de Liberación), conducido por el peronismo, a la presidencia. Su renuncia, para facilitar la llegada al gobierno del viejo caudillo (1974), exilado en España, no aquietó, tampoco, las aguas convulsionadas

de la sociedad argentina. El haber mantenido, los sectores conservadores, las restricciones a las demandas y libertades, actuó como una olla a presión, convirtiéndolos en responsables de la sinrazón que habían buscado imponer, en base a cualquier medio. El sometimiento a sucesivos quiebres institucionales, carentes de legalidad, bastardeando al sistema democrático como instrumento regulador de la sociedad, aborreciendo y negando al peronismo, actuó por el contrario, generando descreimientos y radicalización en numerosos sectores, incluidos muchos de los hijos de familias antiperonistas. La ausencia por más de veinte años del ejercicio de la democracia –palabra, por entonces, degradada en sus significaciones–, y del estado de derecho, implicó una ininterrumpida carrera sin freno, hacia el abismo, en medio de enfrentamientos sangrientos.

En 1976, volvieron a constituirse las fuerzas armadas en autodesignados custodios de la preservación del orden y derrocaron a la República, sometiendo a sus habitantes, dilapidando el patrimonio nacional y desatando un baño de sangre brutal, ilegal y furtivo convirtiendolo en un genocidio, con miles de víctimas y desaparecidos. No deja de resultar curioso que mientrás la dictadura militar apostó a su reconocimiento histórico por haber organizado el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, en verdad lo obtuvo, a escala mundial, por haber impuesto el terrorismo de estado con miles de víctimas. El desatino no terminó ahí, sino que declararon la guerra a Inglaterra, por el recupero de las Islas Malvinas (tiempo antes habían pretendido declarársela a Chile por cuestiones limítrofes). La Argentina, durante el siglo veinte, no había intervenido en ningún conflicto exterior armado, excluyendo la que declaró formalmente al Eje (Japón y Alemania) el 27 de marzo de 1945, faltando escasos ciento setenta días para la finalización de la Segunda Guerra Mundial, ya casi definida, dado que hasta entonces el país se había declarado neutral, al igual que en la Primera Guerra Mundial, por lo que tuvo la declaración un carácter simbólico.

TEATRO COMICO

Corrientes 1280 — Empresa: J. REF RZO — T. E. 35-2108

HOY LUNES 3 DE AGOSTO DE 1953

a las 21

FUNCION EXTRAORDINARIA

ORGANIZADA POR LA

Federación de Obreros y Empleados Telefónicos de la República Argentina

(Seccional Buenos Aires)

•

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

El conjunto de aficionados de F.O.E.T.R.A. (seccional Buenos Aires) pondrá en escena la comedia dramática de ALBERTO NOVION,

¡¡BENDITA SEAS!!

REPARTO
(por orden de aparición):

Doña María	Compañera **María Elena Ortiz**
Don Aniceto	Compañero **Italo H. Cuore**
Julia	Compañera **Haydée Giordano**
Javier	Compañero **Ramón Abuin**
Don Pedro	Compañero **Francisco Guerrero**
Enrique	Compañero **José Bogdano**
Martincho	Compañero **Orlando Mirengo**

Dirección Artística: **ITALO H. CUORE**

Apuntador	Compañero **Bernardo Fernández**
Traspuntes	Compañeros **Angel R. Fernández y Félix Garibotti**
Regisseur	Compañero **José R. Mauriz**

Utilería Teatral de FERRER HERMANOS
Sastrería CASA DANYANS
Peluquería CESAR ALFREDO REUSSI

SEGUNDA PARTE

GRAN FIN DE FIESTA

LUZ Y GUILLERMO BERMEJO, notables intérpretes del cancionero mejicano, de gran actuación en LR1 Radio El Mundo.

OSCAR ALEMAN, con su gran orquesta de jazz y su guitarra maravillosa.

FRANCISCO AMOR, brillante cultor de las cosas nuestras, de destacada actuación en LR4 Radio Splendid.

OSCAR LAMADRID, el actor de la garganta maravillosa de LR3 Radio Belgrano.

CASINO JAZZ, brillante orquesta-espectáculo de LR3 Radio Belgrano.

TITO NORYA, el as de los fantasistas cómicos, al frente de su orquesta invisible.

OSVALDO LISTA, celebrado intérprete del cancionero nacional, acompañado por el sexteto típico que conduce el maestro Teófilo Orlando.

ROLDAN COBOS, celebrado primer actor, en sus recitados gauchos.

LUIS LATORRE, el cantor de la argentinidad, al fente de su conjunto folklórico "Los Changos del Totoral".

NELIDA ESTHER LADI LACHULI, destacada bailarina española.

Presentará el espectáculo
JAIME FONT SARAVIA
el animador número 1 de la radiotelefonía

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

	Precio	Impuesto Ley 13.487	Total
Palcos Bajos A. S.	$ 45.50	$ 4.55	$ 49.95
Palcos Bajos	„ 40.—	„ 4.—	„ 44.—
Palcos Balcón	„ 36.—	„ 3.60	„ 39.60
Palcos Altos	„ 32.—	„ 3.20	„ 35.20
Pullman	„ 4.50	„ 0.45	„ 4.95
Tertulia	„ 2.70	„ 0.25	„ 2.95
Entrada a Palco	„ 4.50	„ 0.45	„ 4.95
PLATEA	„ 7.—	„ 0.70	„ 7.70

Anuncio de Festival Artistico organizado por la Federación de Obreros y Empleados Telefónicos que incluyó una representación teatral y la presentación de numerosos conjuntos musicales. (Colección del autor).

Czardas[97]

Los tradicionalistas

El tango gusta mucho en Europa y Oriente y no puede morir de olvido porque es parte de nuestra propia nacionalidad y porque es la canción emotiva del criollo y la danza más honda de la ciudad.

Lito Bayardo (Juan Manuel García Ferrari)

Las situaciones consideradas más arriba, coincidieron, en el escenario que mostró la música popular, que también había entrado en revisión y debate. La puja entre sectores, con miradas diferentes, que se había polarizado la sociedad, actuó como telón de fondo de los cambios que se produjeron, tanto en las costumbres como en la propuesta musical. Ni unos ni otros dispusieron con capacidad de doblegar el proceso de extranjerización que desembarcó. Contrario al Martín Fierro, nos peleábamos y éramos devorados "*por lo de ajuera*". Transitarlo implicó percibirlo cubierto de nubarrones y resultados inciertos y caóticos. Cabía esperar, como dice el dicho, *a medida del zarandeo del carro se fueran acomodando las manzanas en el cajón*. O aquel otro, más cauto y previsible: *siempre que llovió, paró*.

Pero empezó tu decadencia
Cuando te dieron tanta ciencia…
Y refinao en tus modales
Dejaste los barriales
Que te vieron nacer.
Me da pena, tango,
Viendo que has cambiao
Tu rincón de fango
Por el alfombrao.

Tango de otros tiempos.
Alberto Marino - Aldo Cammarota, Ulderino Caserio y Washington Reyes, 1959.

En el tango, la disputa contó con los que se identificaron como *tradicionales*. Añoraban los años de oro vividos y creían que, su paulatina pérdida, obedeció a quienes los atacaban y pedían renovarlo, junto con las discográficas que aprovechaban la situación y profundizaban el desembarco *gringo*. Esperanzados en que el proceso recuperara su cauce de antaño, a pesar de todo, por lo que conservaban la misma oferta, salvo aisladas excepciones. Una especie de *morir con las botas puestas*. Este repliegue sobre sí mismos se mantuvo por años, en una escala de mayor a menor, demonizando todo lo diferente. El vaciamiento a que dio lugar no sólo favoreció funcionalmente al proceso de instalación de nuevas sonoridades –al contrario de lo que suponían–, sino que allanó su establecimiento agotando el gusto popular, dadas las reiteraciones y permanencia de los

97. Baile tradicional húngaro.

mismos repertorios. No sólo se distanciaron del público, sino que repelieron a las nuevas camadas de músicos, por egoísmos y recelos, alejándolos del recambio, desechándoles sus aportes. Los empresarios y productores tampoco apostaron por las partes de la puja, tanto a tradicionalistas como renovadores, desentiéndose de contratarlos. Por ende, cayó la vocación musical por los instrumentos troncales del tango y su aprendizaje. La crisis del viejo modelo, imperó en toda su dimensión, atacado por diferentes flancos.

Existieron casos que recurrireron a formaciones reducidas, recobrando el lenguaje sencillo del tango de inicios de siglo. Un conjunto que gozó de reconocimiento y realizó grabaciones fue el formado por Francisco *Panchito* Cao en clarinete, en 1958, junto a Horacio Malvicino, guitarra acústica y Aldo *Nene* Nicolini, en contrabajo que se llamó *Los Muchachos de Antes*. También dejaron registros discográficos, entre 1967 y 1982, *Los Tubatango*, formado por Guillermo Inchausty que recurrió a tuba, bandoneón, flauta y guitarra para reflotar temas y arreglos del novecientos.

Juan D'Arienzo sostuvo una postura inflexible, que nos ilustra –entre tantos– llegando a preguntarse "*¿los hippies? Allá ellos. Que vivan su vida; yo vivo la mía, que es una sola. No me interesa la de nadie; no me meto; que hagan lo que les parezca. Yo sigo mi camino. Es que yo he captado el gusto del pueblo, interpretando sus sentimientos. Y ser pueblo es muy difícil. Cualquiera puede ser conocido sin ser pueblo. Identificarse con él es muy complejo. El maestro* –se autoidentificaba– *es como las hojitas de afeitar…, como los impuestos… interminaaaaaable*".

La revista *Platea*, en 1961, recogió una opinión de Aníbal Troilo, quien siempre abordó innovaciones bajo el imperio de su *goma de borrar* que resumía su alma tanguera, a la que debían ajustarse sus arregladores. Sin embargo, sobre quien siempre guardó un especialísimo afecto como artista y como persona, no dudó en declarar que "*ante todo, diré que es una pena que lo mucho que sabe Piazzola no lo haya puesto al servicio de lo que para mí es el verdadero tango. Lo único que puedo decir es que lo que hace ahora Piazzolla no lo siento en absoluto. Admiro sus trabajos por la dedicación y la musicalidad pero como ejecución de tango no me dice nada. Además, no lo entiendo, porque Piazzolla ya hizo el tango y muy bien, con una buena orquesta, buena instrumentación y sentido de lo moderno, así que hasta creo que esta nueva forma suya responde a un capricho en el que se ha encerrado, como gran músico, pero no como hombre de tango*". Si bien existieron momentos que se sacaron chispas, entre ambos estaba establecida una profunda corriente de aprecio y admiración. En 1975, cuando falleció el *Gordo*, el *Gato* –como lo llamaba Troilo– le dedicó la *Suite troileana* a su "*gran amigo y bandoneonista*", retratándolo en cuatro movimientos que identificaron sus grandes pasiones en la vida: *Bandoneón*, *Zita* (su esposa), *Whisky* y *Escolazo* (el juego).

Los músicos de la *guardia vieja* –mayoritariamente identificados con el tradicionalismo– se sintieron atacados en su propuesta musical porque consideraban que se sumaba al clima de despojo que se producía con el cierre de las fuentes de trabajo, de las dificultades de realizar grabaciones, giras y hasta de continuidad de clases de alumnos ante la reorientación que iban tomando las nuevas generaciones. Experimentaban el cambio del viento, había dejado de ser de cola, para ser todo de frente –estimaban– debido a una música que, el público y los músicos consideraban *incomprensible*, que nada tenía que ver con el tango. Fruto de una *compleja* anotación que lo despojaba de contenido masivo y popular, dificultando la ejecución y eliminando el baile. Se producía un choque entre lo tradicional y lo innovador. El límite infranqueable para los tradicionalistas era el respeto a la melodía. Sobre la que se permitían ciertos arreglos sin perder su identificación. "*Que digan que están tocando 'La cumparsita' y esperar media hora para poder reconocerla o esperar a que la anuncien, dado que tocan cualquier cosa, no es lo que Matos Rodríguez escribió*", sostenían quejosamente.

Los días de cobro de derechos autorales en SADAIC o de presentación de las planillas con las obras que habían ejecutado, pasaba a ser una ocasión que juntaba, en un mismo espacio, a tirios y troyanos.

Convertía a los bares de los alrededores, en lugares propicios para los debates asamblearios de la crisis musical que atravesaban. La *guardia vieja* retrocedía cerrando el pasado, *bajo protesta*, como el último tranvía que, curiosamente, dejaba de circular por Buenos Aires el diecinueve de febrero de 1963.

Nuevos contingentes de público se alinearon entre los seguidores de Astor, tanto en las presentaciones que realizaba como de los que lo asumían en la defensa de su propuesta. Frecuentaban un nuevo circuito alternativo de los *cabarets* y las confiterías bailables, mediante teatros o locales dispuestos para la escucha. La consideración de Piazzolla, que el tango debía ser escuchado y no bailado, se correspondió, además, con las oportunidades de la nueva musicalidad (que también se dará en otras latitudes y ritmos). El público –las masas consumidoras de los hechos culturales–, a diferencia del pasado que buscaban ocupar un lugar activo, a partir los sesenta se verán obligadas, directa o indirectamente, a reformularse, pasando a posturas pasivas frente a las correspondientes de los años anteriores, donde el baile, por caso, las había convertido en co-partícipes del hecho socio-cultural.

La sociedad argentina generó un circuito paralelo de propuestas culturales diversas y renovadoras, en otras modalidades musicales, por fuera del tango, no recurriendo a las estéticas conocidas, sino bajo la manera de trovadores fusionados desde la influencia de la canción francesa hasta tonadas, ritmos folklóricos y nativos del continente americano, junto al cancionero de protesta, de raíz española y al incipiente rock nacional.

Pasacalle[98]

La búsqueda piazzolleana

Todo evoluciona y no hay causa para que el tango no obedezca a esta ley.

Ángel Villoldo

Astor Piazzolla, a finales de los años treinta, era un jovencito que envolvía una serie de componentes y elementos necesarios para hacer historia. Influenciado por el interés paterno por el tango, quedó seducido por el estilo del quinteto de Elvino Vardaro. Antes de los veinte años, emprendió el rumbo hacia Buenos Aires. Hacia *las luces del centro*, a probar fortuna. Junto a él lo hizo su bandoneón, que su padre le había regalado de pequeño y con el que aprendió en la sala de su primer profesor, Andrés D'Aquila. No era la primera vez que dejaba su Mar del Plata natal, sí solo. Dos veces antes, acompañando a *Nonino* y *Nonina*, sus padres, a probar suerte a Nueva York. Al tiempo de estar en Buenos Aires se integró a la fila de bandoneones de Aníbal Troilo, donde descubrió la bohemia tanguera con sus entretelones y alcances. Dando inicio al fermento que lo rebelará hasta proponer una reformulación profunda, además de la música, también en el tipo de formación de los músicos, capacitados para traducir musicalmente su escritura pentagramada. Descreyó de los puros intuitivos y *orejeros* y depositó, su plena confianza, en aquellos con formación, pero portadores del sabor a tango en sus interpretaciones.

Además de los conocimientos musicales, contaba con una diferencia respecto de sus colegas locales. Había crecido, conocido y frecuentado en una ciudad como Nueva York donde, a través del jazz, lo dispuso de una mirada que le permitió valorar y distinguir semejanzas, déficit y oportunidades. Analizaba y comparaba contra el mundo que había tenido oportunidad de conocer, la Nueva York del jazz y de sus músicos. El mundo que conoció le marcó y nutrió su mirada inconformista y de búsqueda, en todas las sendas musicales que disponía, hasta en la llamada música *culta*, a la que llegó más tarde, con sus estudios con Ginastera y Boulanger. Los años cincuenta lo encontraron en la indagación afanosa de delinear una estética tanguera que asumiera las dos vertientes que lo atraían: el ascender al tango a una música seria y tomar del jazz la versatilidad de la improvisación y el *swing*, con la coloratura de una Buenos Aires siglo veinte.

El caso del jazz había sido capturado por un proceso con algunos parentescos al que experimentó el tango desde mediados de los cincuenta. El ocaso de las grandes bandas (Harry James, Glenn Miller, Artie Shaw, *Benny* Goodman) quedando a un costado como parte de las nuevas realidades, también, económicas. Se impusieron restricciones, después de la guerra, de disponer de grandes formaciones orquestales por los gastos aparejados que implicaban. Se produjo una nueva sonoridad que dejó las pegadizas melodías (*Té para dos*, *Serenata a la luz de la luna*, como meros ejemplos de los títulos que el público elegía y bailaba) por nuevas estructuras rítmicas que alentaron la escucha, para espacios de espectadores reducidos, como los que utilizaron, inicialmente, John

98. Forma musical de ritmo vivo y de origen popular español, es un baile mestizo, interpretada por músicos ambulantes.

Dizzy Gillespie o Charles *Charlie* Parker. Revitalizando el valor de la improvisación, cuyos resultados emanaban de la conjunción entre versatilidad interpretativa-libertad creadora y un auditorio consustanciado como parte de hechos que vibraban al unísono.

Diego Fisherman y Abel Gilbert en su *Piazzolla el mal entendido*, destacaron que el tiempo que estuvo en París, en 1954, se dedicó a escuchar a "*músicos de jazz ligados a diferentes estilos, pero Piazzolla prefería, según lo que puede inferirse de los testimonios, las formas más elegantes: los arregladores competentes, los instrumentistas virtuosos y, sobre todo, aquellos que mostraban sus saberes clásicos en músicas de tradición popular. (...) Su conocimiento del tango y su idea de que una música debía ser representativa de un lugar y de una cultura en particular, sus estudios tempranos con Ginastera, las enseñanzas de Boulanger y, sobre todo, la necesidad de conjugar todo eso con la imagen gershwiniana del músico a dos aguas, capaz de salvar, al mismo tiempo, la música popular, enriqueciéndola con el saber académico, y la música clásica, dotándola de un contacto con lo popular imprescindible para que no se convirtiera en experimento estéril*". Claramente será el período donde Piazzolla escuchó, estudió, compuso, miró, interpretó como una esponja que absorbió, incansablemente, todo lo que se le presentaba, deliberada o casualmente, tratando de alcanzar al Piazzolla que coexistiera entre sus sueños y sus posibilidades, permitiéndole dar rienda suelta a su propio estilo y estética.

En 1955, compuso *Tres minutos con la realidad* luego de la experiencia parisina, de vuelta al Río de la Plata. El tema afianza el corrimiento del telón, dando señales de su estada en Europa y de las influencias jazzísticas y bartokianas que despuntó en su búsqueda estilística. "*La declaración del título elige la explicitación de una tensión entre la realidad –la actualidad– y el mundo del tango. Esa tensión aparece representada, por un lado, por los ritmos aditivos del comienzo, el solo a la Bartók del piano de Jaime Gosis y la escala octofónica que recuerda a Stravinsky o a la 'Primera sonata para piano' de Ginastera –recursos ya antiguos en el universo de la composición clásica pero sumamente novedosos en el contexto elegido por Piazzolla–, que estarían hablando de esa realidad atravesada por el presente. Un gesto, una pulsación que, con algunas variantes –los ritmos se irían haciendo más previsibles y regulares a lo largo de su carrera–, volverían cada vez que Piazzolla quisiera representar musicalmente a la ciudad, tomada como sujeto, y que terminarían identificando a Buenos Aires, también, para los otros, aun sus detractores*", afirmaron Fischerman y Gilbert.

De todas maneras, la producción piazzolleana de los comienzos, entremezclará páginas. A las que tamizará con visión renovadora con títulos propios. A modo de preanuncio de *Lo que vendrá*, cuando, por el momento, no alcanzaran a convertirse en *Triunfal*, pero resultaran una clara advertencia: *Prepárense*, de la transformación estética que, el músico, oriundo de Mar del Plata, emprendió marcando la escena musical de la segunda mitad del siglo veinte. Período que, de menor a mayor, fue obteniendo reconocimientos, éxitos e instalación del nuevo tango, como música identitaria de Buenos Aires.

El paso del tiempo puede llegar a desdibujar la trascendencia transformadora que implicó la creación piazzolleana, y su entorno. Ya porque se la allana y reduce a mirar y escuchar con oídos actuales, lo que significó, en el transcurso de las cinco décadas de la segunda mitad del siglo pasado, de *batalla* cultural. Los cambios de escenarios, la ausencia de los protagonistas, la asimilación de la habitualidad en la escucha, en las nuevas generaciones, corren el riesgo de perder consanguinidad diluyéndose la perspectiva que le aporte hondura en cuanto a que reflejen, aquellos duros años en el debate por la música popular, entre la guardia vieja y los innovadores. Es cierto que, lo que suele quedar, es el resultado más que cómo fue la batalla.

Desde los primeros tríos de flauta, guitarra y violín del último cuarto del siglo diecinueve, hasta los grupos de la guardia del Centenario, la innovación decareana, la guardia vieja y hasta el período de mayor altura que se alcanzó en las producciones de la década del '40, en todos esos momentos

existieron aportes cuya relevancia implicaron un nuevo estadio evolutivo. La llegada del piano y del bandoneón en los cuartetos y quintetos; la riqueza de la marcación aportada por el contrabajo en alianza estratégica con el piano, posteriormente. El tratamiento melódico de las composiciones a partir de *El entrerriano*, de Mendizábal; la experimentación con violas, chelos, arpa, hasta batería y vibráfono; la aparición de una historia relatada dando origen al tango canción con *Mi noche triste*, de Pascual Contursi o la decisión de elevar al tango originario manteniendo su esencia *canyengue* aportándole melodías y armonías con Julio De Caro, Cobián, Delfino; o la interpretación de Carlos Gardel, que guarda el carácter de paradigma, constituyeron hechos cuya relevancia signó incuestionables aportes.

La evolución incluye a sus pioneros y quienes lo reencauzaron estilísticamente como Arolas, Mendizábal, Greco, De Caro, Maffia y hasta Firpo, posicionándolo, en cada etapa, como una instancia a ser completada y elevada. Las propuestas estéticas de Caló, Troilo, Di Sarli, Pugliese, Fresedo, D'Arienzo, Salgán, Gobbi, Biagi, Canaro alcanzaron niveles desconocidos con estilos que arrastraron a numerosos y fervientes seguidores que disfrutaron de verdaderas obras musicales emblemáticas. Por mencionar algunos ejemplos: *Recuerdo* y *La yumba*, de Pugliese; *La Cumparsita* por D'Arienzo; *Sur*, *Pa' que bailen los muchachos* por Troilo; *Vida mía*, *Re Fa Si* en la versión de Fresedo; *A la gran muñeca*, por Di Sarli, *A fuego lento* por su autor Horacio Salgán, *Café de los Angelitos* por el binomio Vargas-D'Agostino para citar algunos ejemplos del nivel que alcanzó la formulación estética y la aceptación popular.

De manera que el tango evolucionó, en su formulación, fruto de circunstancias propias como ritmo musical, y externas, referidas a los diferentes ámbitos que lo rodeaban desde que comenzó a sonar y a delinearse. Las circunstancias en que se desarrolló el proceso de cambio puede alcanzar la forma traumática cuando, en vez de darse en la continuidad llana de los hechos, estos requieren, para avanzar, el doblegar las resistencias. Los cambios dejan algo atrás, asumen, en parte el presente pero, en verdad, es una corriente hacia el futuro. Instala una nueva manera de crear composiciones, además de cómo tocarlas, bailarlas y hasta su escucha. Con lo cual quedan naturalmente divididos los campos: los que persistirán en las formas, hasta entonces vigentes, pero insuficientes, para albergar las nuevas realidades y estéticas y quienes buscarán la aceptación de estas últimas. Astor asumió las transformaciones y reformuló el rumbo. No mantendrá las rutas conocidas, sino que, como Colón, se dispondrá a territorios inexplorados más allá de la línea del horizonte. De un nuevo camino, manteniendo la esencia y la identidad.

En 1986, en oportunidad de presentarse con su *Quinteto* en el *Public Theater*, dejó asentado en el programa, a manera explicativa, para el público neoyorkino el siguiente comentario sobre su música, citado por David Butler Cannata, en *Making it there*: *los conciertos de Piazzolla en Nueva York*; ensayo que integra *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, compilado por Omar García Brunelli:

"*El Nuevo Tango se desarrolla a partir del tango tradicionalmente cantado, que se tocaba como música para bailar. Originado en Buenos Aires en 1955, el Nuevo Tango debe su evolución a los nuevos ritmos, melodías, armonías y dinámicas de los tiempos modernos. Mientras los músicos de tango tradicional empezaban a aburrirse de tocar los mismos tangos, yo disfrutaba tocando y componiendo piezas nuevas. Diversos 'críticos' y 'músicos' trataron de destruir el Nuevo Tango, pero no lo lograron. Ciertos músicos ambiciosos trataron de seguir mi camino musical, pero no contaban con lo fundamental: práctica y talento. La joven generación de argentinos necesitaba un cambio. El cambio llegó en 1955, cuando el Octeto Buenos Aires se presentó por primera vez, y continuó con el Quinteto Buenos Aires, que fue fundado en 1960 y todavía existe.*

Quiero agradecer a todos aquellos que creen en mi música"

Astor Piazzolla

Pericón[99]

El Octeto, INICIO DEL VIAJE

> *¡Qué lejano parecía entonces el tango tradicional que Buenos Aires veía languidecer en la década de 1950! Y cómo no iba despertar enconos y polémicas la música y las opiniones de Piazzolla. Qué porteño aceptaría dócilmente que sentenciara, como lo hizo en 1989: "El tango ya no existe. Existió hace muchos años atrás, hasta el '55, cuando Buenos Aires era una ciudad en que se vestía el tango, se caminaba el tango, se respiraba un perfume de tango en el aire. Pero hoy no. Hoy se respira más perfume de rock o de punk. El tango de ahora es sólo una imitación nostálgica y aburrida de aquella época.*
>
> ***Ricardo Ostuni***

La sala del número 36, de la Rue Baillú, en París, austeramente decorada, resultó la plataforma desde la cual Astor Piazzolla descubrió su destino. La misma por la que había pasado Gabriel Fauré, cuando le daba clases a su discípula, la futura directora de orquesta Nadia Boulanger. Convertida, a comienzos de los cincuenta, en heredera de un saber que la posicionó como una prestigiosa profesora, de quien tomaron clases desde Aaron Copland, Egberto Gismonti, John Eliot Gardiner, Quincy Jones, Dinu Lipatti, Gian Carlo Menotti, algunos de los centenares de alumnos que las recibieron.

Hacía ahí debió encaminarse Astor Piazzolla, en 1954, en cumplimiento de la beca obtenida del gobierno francés, por el espacio de un año, para recibir lecciones de la didacta musical.

Había embarcado, cruzando el Atlántico, junto a su esposa, dejando los hijos, Diana y Daniel con sus abuelos, para instalarse en el barrio de Montmartre, en la casa de su amigo, el músico argentino Héctor Grané. Dedé Wolff lo acompañó en razón que, también, había obtenido una beca para estudiar pintura con André Lothe. En París, se sumaron a una barra, donde se encontraban, además de Grané, Lalo Schiffrin, Edouard Pecourt, Carlos Marcó, Marcel Feijóo y Martin Solal.

Astor siempre recordó aquel día cuando Nadia lo interpeló, sobre quién era, musicalmente hablando.

"—*Bueno, ha llegado el momento de conocer al verdadero Piazzolla, porque esta música no es verdaderamente la suya. Vamos a ver qué toca Piazzolla en la Argentina*".

"*A mí me daba vergüenza decirle que tocaba tango. Justamente yo que para ella era el bocho, el intelectual sudamericano. Pero me animé y se lo dije. Y ella va y me dice:*

—Ah, tango, sí, ¡qué lindo!

Yo no lo podía creer. Ella vuelve al ataque:

---

99. Danza para un conjunto de parejas que actuarán de manera suelta e interdependiente. Proviene de la "country dance" británica.

—Pero usted no toca el piano en la Argentina, quiero decir, para interpretar los tangos. ¿Qué instrumento toca?

Yo me moría, pensaba: si le digo a la vieja que toco el fueye, me saca rajando. Finalmente tomé coraje y se lo dije. Bueno, ella me alienta, me hace sentar en el piano, se sienta junto a mí y empiezo a tocar 'Triunfal'. En el octavo compás se levanta, me toma las manos y me dice:

—No abandone jamás esto. Esto es su música, aquí está Piazzolla".

"La primer persona que me alentó en serio fue ese monstruo, esa espléndida mujer que me enseñó la esencia de la música, contrapunto orquestal y qué sé yo cuántas cosas más. Ella me abrió los ojos porque al llegar a París yo había empezado a rever mi actitud hacia el tango y eso me creaba mayor confusión. Lo que ella incrementó dentro de mí terminó por darme vuelta. Ella, más que nada, me dio confianza en mí mismo, me hizo ver que yo, en el fondo, era un tanguero, que lo demás era también importante, pero no era lo mío, era otro yo cerebral, falso. Y entonces todo lo que tuve contra del tango se volvió a favor del tango dentro de mí".

Fuertemente entusiasmado y motivado escribió a sus amigos músicos de Buenos Aires preparando su regreso. Enrique Mario Francini (v), Atilio Stampone (p), Hugo Baralis (v), José Bragato (vc), Leopoldo Federico (b), Juan Vasallo (cb) y Horacio Malvicino (ge) a quienes les encomendó que se fueran preparando, porque estaba dispuesto a armar, a su llegada, "*un conjunto para matar*".

Efectivamente. El *Octeto Buenos Aires* resultó la estructura que dio inicio a la profunda renovación del tango, en momentos del derrocamiento del peronismo. Borroso, cuanto menos, era lo que se obervaba por la ventana del futuro. El país ingresaba, con pretensiones de reinstauración, a una Argentina que había quedado en el pasado, en tanto, en su música popular, crujían sus cimientos por el cambio.

"*Éramos una furia que se llevaba dentro y que al fin podía salir. Éramos ocho tanques de guerra y era 1955, cuando lo que hacíamos era absolutamente revolucionario. Ensayábamos todos los días, durante dos o tres meses, y al fin nos largamos. Yo hacía orquestaciones complicadísimas, pero estaba tranquilo; con Francini, José Bragato y Hugo en el violón no había problemas, eran formidables*". La historia comenzó a escribir su primer capítulo.

Los apóstoles de Piazzolla

Los músicos de sus formaciones conformaron verdaderos *team*. Dos requisitos básicos: alta formación musical y compromiso con la propuesta. A cambio obtendrían relativos ingresos, prestigio social, particularmente en sectores sociales y culturales calificados, una oferta laboral selectiva, reconocimiento parcial de sus pares, posibilidad de trasladarse por el mundo, ser parte de una corriente fundacional. Como un Mesías seleccionó sus apóstoles conforme a los patrones que estableció para un Nuevo Tango. No renegó del Antiguo Tango, sino que, consideró su obra como una misión de llevarlo al sitial de las músicas relevantes del siglo XX.

Para ello se sustentó en los cánones de una escritura compleja y elevada dentro, de lo que conocía la música popular.

Piazzolla se convirtió en el exponente de ese momento cismático en el tango, representado por el movimiento renovador. Llevó, hasta las últimas consecuencias, sus creaciones e interpretación de lo que consideraba un tango que reflejase a una nueva Buenos Aires. La envergadura de la confrontación establecida contra el *status quo* requirió, no sólo un temple apropiado, sino

transmitir una solidez compositiva tal que resignificara todos los aspectos del tango. No siempre alcanzó su máxima expresión, siempre lo intentó con suerte diversa, sin claudicar, supuesto que sus adversarios esperaban. El impulso piazzolleano sacó del letargo en que había caído el tango para –cuando se lo descreía y no se lo valoraba– catapultarlo en nuevo formato. Un período concluyó. Piazzolla distinguió el fin del proceso, sin dejar de dar su versión de las obras de la guardia vieja, en legendarias y bellísimas versiones, que integran, por caso, la discografía de *La historia del tango*, con la orquesta de cuerdas habiendo grabado versiones impar, como *Boedo*, *La cumparsita*, *Ojos Negros*, *Pampero*, entre tantas.

Con Piazzolla, el tango se alejó de los pies que lo había acompañado desde su parto. Como así se dificultó la continuidad de la voz, como medio expresivo. El tango, en la consideración de Piazzolla, era para ser escuchado como música ejecutada, como lo era el nuevo jazz y la música clásica. Como lo había sido en un momento el tango, en la escucha en bares y boliches, en la guardia vieja.

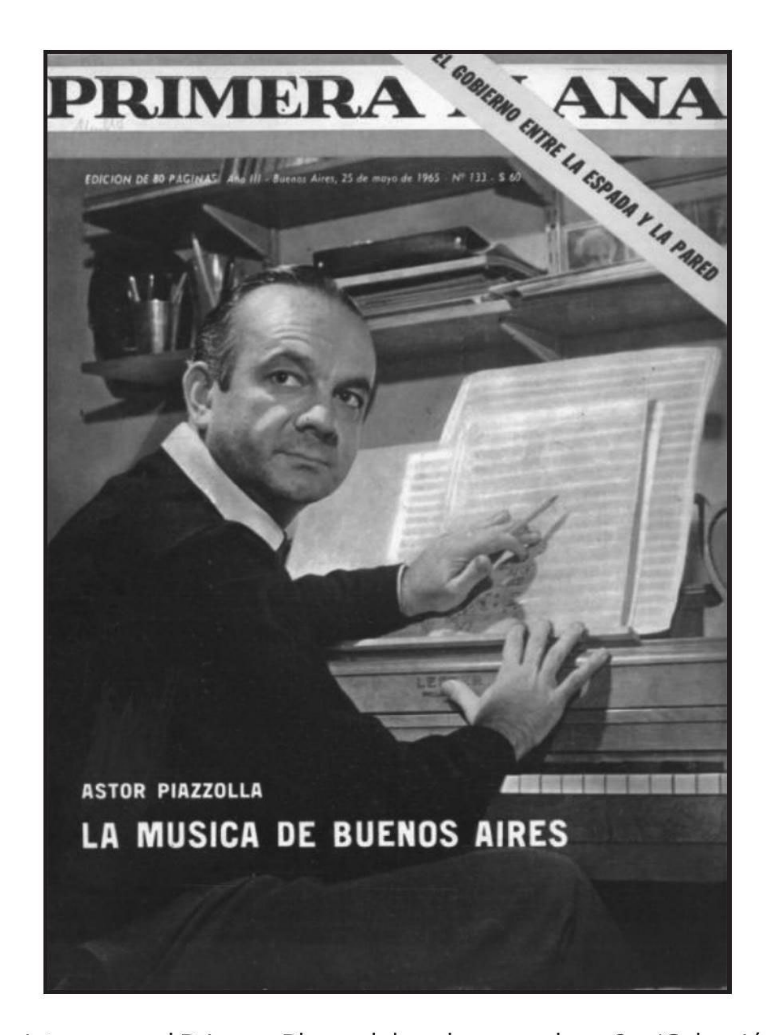
La estética piazzollana complejizó la posibilidad del silbar o canturrear los temas. La complejidad melódica lo impidió. Recién, al cabo de años y fruto de reiteradas audiciones, se asimiló, onomatopéyicamente lo distintiva de su rítmica. Lo cual implicó una ampliación del frente de oposiciones a su propuesta. Músicos que aducían lo incomprensible de su texto musical, la alteración de la melodía original, cuestiones que pretendían disimular el fastidio ante el rigor y complejidad de la textura de la partitura. Astor descartó a camadas de músicos que, rústicamente poseían, muchas veces intuitivamente, ese grado de sazonamiento que hacía brillar al tango, pero que podían claudicar ante los músicos de academia, versátiles ante la complejidad que impusiera el pentagrama, manteniendo el *swing* tanguero.

El músico de Piazzolla, por tanto, resultó un nuevo paradigma tanguero. Ello sin dejar de tener en cuenta que cualquier formación orquestal es el resultado de los músicos, con sus saberes y carencias, los que la instauran estilísticamente. O sea, una orquesta es lo que el director quiera expresar y que sus instrumentistas logren plasmar. Astor se rodeó de quienes, desde la ejecución instrumental, pudieran acompañarlo. Reconocía otras vertientes. Siempre reivindicó a su entrañable amigo Troilo, a Pugliese, Salgán, De Caro, Gobbi, desde una postura de valoración por los aportes realizados. No desde la nueva vanguardia que, en su propuesta, era demandante de renovadas exigencias. No bastaba con ser tanguero, sino en asimilar la novedosa complejidad armónica que creaba en forma de vorágine. Jóvenes e imbuidos de búsqueda conformaron sus formaciones, pero, también, dotados, la característica dominante. Provinieran del tango tradicional como los casos de Leopoldo Federico, Jaime Gosis y Acho Manzi; del jazz, Horacio Malvicino, Pablo Ziegler y Oscar López Ruíz; de la música clásica: Antonio Agri, José Bragato, Fernando Suárez Paz, Atilio Stampone, Simón Bajour, Gerardo Gandini. El nuevo tango piazzollano será, dominantemente, instrumental. Demandando, no solamente una calificada formación musical, sino una manifiesta vocación y comprensión del género.

Asimismo, estableció un entrañable y fecundo tándem con el poeta uruguayo Horacio Ferrer que acompañó la autoría de la producción, en su condición de letrista. La sociedad creativa fundada produjo canciones, valses, baladas y operitas alcanzando masivos reconocimientos de público, ocupando un especial espacio en la obra piazzollana, mucho más allá de un colaborador. La poesía de Ferrer se convirtió en la pieza indicada para integrarse al tango piazzolleano. Heredero de poetas y letras, reescribió para los nuevos tiempos el mito tanguero. No sólo resultó el socio indicado de darle imágenes a las músicas de Astor, sino que adquirió dimensiones propias de innovador. Esta etapa de su trayectoria lo catapultó a la consideración general.

El binomio autoral se completó en un tridente con la cantante Amelita Baltar. Le adicionó su particular decir, elevándola en una especie de *alter ego* del compositor. Se destacaron títulos como *Chiquilín de Bachín*, *Los pájaros perdidos*, *Balada para un loco*, la operita *María de Buenos Aires*, entre otras.

También compartió la autoría con el escritor Jorge Luis Borges, de los temas que formaron parte del LP *El tango* (1965). Circunstancia que implicó un duelo de titanes, y también de afrentas. Así como Borges lo llamó *sordo e ignorante* por que ni a él ni a su madre las obras les "*gustaron porque no era tango, a doña Leonor le pareció samba brasileño*", llamándolo *Astor Pianola*. El músico, sobre aquella compleja relación, no dudó en calificarlo como "*un hombre autoritario, hasta prepotente en algunas cosas*".



Edición N° 133 de la revista semanal Primera Plana, del 25 de mayo de 1965. (Colección del autor).

Bachata[100]

El piazzollanismo

La figura del intelectual (artista, filósofo, pensador), tal como se produjo en la modernidad clásica, ha entrado en su ocaso. Pero algunas de las funciones que esa figura consideraba como propias siguen siendo reclamadas por una realidad que ha cambiado (y por lo tanto ya no acepta legisladores ni profetas como guías) pero no tanto como para volver inútil lo que fue un eje de la práctica intelectual de los últimos dos siglos: la crítica de lo existente, el espíritu libre y anticonformista, la ausencia de temor ante los poderosos, el sentido de solidaridad con las víctimas.

Beatríz Sarlo

Piazzolla se había dispuesto a batallar heroicamente, como aquellos que suelen hacerlo poseídos de un fuego interior que los catapulta. Indoblegable e indómito. No contra molinos de viento únicamente existentes en su imaginación, sino, por el contrario, como fruto de ella convertirlos en reales piezas que ilustrasen y alimentaren una nueva expresión. Con sus músicos, y un público cuya fidelidad se edificó en la misma proporción que se adentró en las novedosas formas armónicas y estéticas, que resonaron, como golpeando a la puerta. Centralmente de una *elite* cultural, de la intelectualidad sesentista y post peronista, fértil al campo de novedades y corrientes que recorrieron la Europa occidental. Bautizada en las jornadas (1957/8) por la vigencia de la enseñanza *laica*, frente a la *libre*, que permitió, a las universidades privadas, otorgar títulos habilitantes, impulsado por el ministro de educación de la *Libertadora*, Atilio Dell'Oro Magni. Atraída por el arribo al poder de los *barbudos*, que habiendo bajado de la Sierra Maestra y desalojado la corrupción de Fulgencio Batista, en la Cuba de los Castro, se convirtieron en un modelo de épica romántica y propuesta justiciera. Con la seducción que destilaron personajes como el *Che* Guevara, Camilo Cienfuegos y Osvaldo Dorticós. Encantada por lo que creían transmitía la llegada de Kennedy a la Casa Blanca, con su halo democrático.

Una vez más, resultó un espejo apto para que las *elites* culturales como las que pugnaban por serlo de las capas medias, observaran y recibieran el estímulo de las que en el viejo continente actuaban como mascarón de la juventud que sacudía la modorra y comenzaba a explorar y desarrollar, en diferentes campos –como la filosofía, literatura, cine, teatro, psicología, semiología, plástica– nuevas latitudes. Ello como contrafrente del proceso de descolonización que enfrentaban Francia y Europa, con el ropaje de colonialistas, como instancia de la postguerra, ante las resistencias en Indochina, la independencia de Argelia, las rebeliones en África, bajo la IV república de Charles De Gaulle y André Malraux.

En el Río de la Plata, por tanto, sobre su costa austral, se instaló el liberarse del corsé que sentían los sectores juveniles altos y medios nacidos durante el peronismo, que percibieron que, un fuerte

100. Género musical híbrido del bolero y el son, originario de la Republica Dominicana, cuyas características comprende los movimientos continuos de cinturas.

concepto de lo *nacional*, les generaba una postergación de ahogamiento provinciano, demandando el derecho de actualizarse en la vanguardia de las metrópolis, desde una visión, dominantemente, antiperonista. Esa juventud, en gran medida porteña, surgida entre los descendientes de inmigrantes, como de quienes habían prosperado en la pirámide social, durante el peronismo, se encontraban muchos de quienes solían acceder a las presentaciones de los conjuntos de Piazzolla. Por caso en el *Auditorio Kraft*, ubicado en un subsuelo de Florida, a metros de la calle Viamonte; o del *Teatro Regina*, sobre Santa Fe y Libertad. También atraía al público del *Instituto Di Tella* (desde los 60 se encontraba, al frente del mismo, el maestro Alberto Ginastera), en Florida 681, cercano a la plaza San Martín, como los habitués del pub *Barobar* (Tres Sargentos 415), ubicado en las inmediaciones.

En las proximidades, sobre la calle San Martín, a comienzo de los años sesenta, Astor se presentó en *Jamaica*, un local más orientado al jazz, que lo cobijó como que fue el reducto, además, donde se conformó el dúo Horacio Salgán y Ubaldo de Lío, desde el cual podía trabajar en medio de las polémicas que atravesaba. Por ahí pasaron y actuaron, también, distintos músicos que visitaron el país como Ella Fitzgerald, el guitarrista James *Jim Hall*, el trompetista Roy Eldridge, o el pianista Burt Bacharach que acompañó a Marie *Marlene* Dietrich. Oscar López Ruíz, guitarrista del *Quinteto*, ha dejado sus jugosas observaciones. Veamos alguna de ellas. Describió a la boite como "*un bolichito angosto y bastante largo, en el que entraban, con suerte, cincuenta personas. Estaba provisto de las infaltables coperas y, por momentos, creo que había más coperas que público. No estoy muy seguro, pero eran alrededor de doce de ellas las que pululaban por el pequeño lugar. (...) Tocábamos todos los días de la semana menos los lunes. Lo hacíamos en tres de lo que nosotros llamábamos 'vueltas', las que duraban cuarenta y cinco minutos, y teníamos un descanso entre ellas de la misma duración. En los descansos solíamos irn os al café que estaba ubicado exactamente enfrente*".

"*Debido al éxito en 'Jamaica', al año siguiente, 1962, un ingeniero y un arquitecto (Matraj y Tenaglia), ambos muy fanas de Astor, decidieron que éste tenía que disponer de un boliche donde tocar que tuviera una jerarquía acorde con la categoría de su música* –recordó López Ruíz–, *y para lograr su propósito construyeron en un primer piso de la calle Tucumán 676 un lugar muy bien puesto (casi con lujo, diría) al que llamaron, precisamente, 'Tucumán 676'. Este boliche, que también hizo historia en la música popular argentina por la calidad y cantidad de grandes artistas que por allí pasaron: Joao Gilberto, el creador de la 'bossa nova', (...) Maysa Mattarazzo, una de las más grandes cantantes del Brasil de to dos los tiempos; el grupo vocal Os Cariocas, fenomenales; Stan Getz y su cuarteto; Enrique Villegas; Gato Barbieri; Sergio Mihanovich; Donna Carol; el Grupo Vocal Argentino, etcétera*".

De tal manera, un circuito distinto y alternativo se conformó. Con públicos diversos, que no desecharon a aquellos habitués de espacios de la vanguardia *new age*. Por el contrario, resultaron quienes adhirieron, particularmente, por lo avanzado y atrapante de su propuesta rupturista, lo novedoso de su sonoridad y el ejercer una permeabilidad sin corsés, convirtiéndose en su auditorio y *tribu* seguidora.

El frondicismo había catalizado parte del movimiento cultural post'55, atrayendo a la intelectualidad que se identificaba con las revistas *Qué* (dirigida por Rogelio Frigerio), *Primera Plana* (Jacobo Timerman), *El Popular* (Ismael Viñas), *Confirmado*, *Imago Mundi* (José Luis Romero), *Contorno* (David Viñas junto a otros), como de las didácticas críticas cinematográficas de los jóvenes Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo, en *La Nación*, frente a las de Jaime Potenze que lo hacía en *Criterio* y *La Prensa*, con una visión menos aperturista. En la música se destacaba Jorge D'Urbano, como crítico y educador de música clásica, ante los medios de comunicación masivos. Esencialmente, las revistas se dedicaban al análisis político, de actualidad y cultural con destacadas firmas que analizaban las nuevas tendencias y expresiones y donde el piazzollinismo era bien acogido. Piazzolla no era considerado un *pro*, ni un *anti*.

Piazzolla era su obra, su cruzada, de ahí que podía ser idolatrado o vitupereado por pobladores de ambas márgenes.

El mundo dividido en bloques con el final de la guerra mundial, la salida cruenta de la etapa justicialista como el triunfo de Fidel Castro, la disputa entre rusos y chinos y la épica del *Che* Guevara actuaron como base de los debates en sectores de la clase media sensibles a la propuesta frondicista y de renovación. Cobraron vigor los títulos de la literatura marxista leninista, con numerosas publicaciones periódicas y textos de las editoriales Cartago, Claridad, entre otras, al calor de la revolución cubana. Mientrás tanto, tomó forma la resistencia peronista que, paulatinamente, cobró relevancia e importancia, desde la clandestinidad donde operaba, hasta fijar los latidos del país a comienzos de los años '70.

La intelectualidad, como capa de las clases medias

¿Qué era lo que atrajo de Piazzolla en los nuevos auditorios?

Además de sus creaciones musicales, la mezcla de inconformismo-talento-virtuosismo-desafío-formación. El carácter rebelde, contestario, fue el que afloró a la superficie, actuando como palanca de estímulo para escucharlo, dado que, desecharlo *per se*, implicaba descender, en caída libre, al abismo de las vulgaridades. El haberse plantado, de frente, ante el *establishment* tanguero (el más numeroso e influyente en la Argentina musical de la primera mitad del siglo) y cuestionarlo, formó parte del *physique du rol* de la juventud sesentista. Una manera de cuestionar a los sacerdotes, en su mismo templo. De cómo desnaturalizaban al tango, al concebirlo como una cosa fija e inamovible. Estampándole la etiqueta de *conservadores* a los Canaro, D'Arienzo, Varela y a los que persistían, sin querer percatarse de la necesidad de refomular al tango. Impuso el respeto lógico, para quién no hablaba o criticaba para obtener transitorias ventajas.

Piazzolla no convocó a grandes ejércitos para definir históricas batallas. Piazzolla creció, en la misma relación que sus opositores perdieron posiciones. Piazzolla sostuvo sus convicciones con arsenales provistos de innumerables obras creadas y formas orquestales que abrieron canales, en la evolución musical del tango. Su desafío se sostuvo, precisamente, profundizando su obra. En darle alcances reveladores, demandante de músicos y públicos dispuestos a tomar una posición proactiva ante sus composiciones. No era para nada fácil ser ejecutante o espectador de ese repertorio, para una escucha o interpretación alejadas de lo conocido hasta entonces.

Reparemos en lo que observaron Carvalho y Segato, citado por Omar García Brunelli, sobre la dimensión de la propuesta piazzollana y la casi natural ruptura del escenario en dos partes: de quienes se sumaron y aquellos que quedaron a la vera del camino a partir de "*esa brecha que genera la desigualdad de conocimiento se instala el discurso nativo racionalizador*". Destacando que "*en las versiones del Octeto no hay un cantor que asocie la música al género, ni una métrica regular que permita que se baile como tango, ni un eje puesto en el despliegue melódico: las versiones no se anclan fácilmente en la corriente principal del tango. Deben surgir entonces los lenguajes nativos y racionalizadores para mediar en el proceso de identificación. Los nativos se valieron de epítetos, amenazas y acción física; los racionalizadores oscilaron entre los que lo aceptaron e integraron al género como un nuevo tipo de tango y los que le negaban el estatus tanguero*".

Nunca totalmente confirmada la autenticidad de un artículo presuntamente escrito por Piazzolla, en la revista *De Frente*, que fundó y dirigió el diputado, y posteriormente primer delegado de

Perón, John William Cooke, casi al mes siguiente de la *Revolución Libertadora*, el 10 de octubre de 1955. Citado por Azzi y Collier, fijó una serie de pautas sobre su propuesta musical. Las cuales se correspondieron con el entorno diferente que sucedía en las presentaciones de los conjuntos de Astor. Por ejemplo: "*dejar en segundo plano la faz comercial; realizar un repertorio de calidad formado por obras de actualidad, de la Guardia Vieja y nuevas creaciones; no ejecutar obras cantadas; no actuar en bailes, sino sólo en radio, televisión y espectáculos o para grabaciones. Las obras serían explicadas antes de ejecutarlas, a fin de facilitar su comprensión. Se proponía elevar la calidad del tango; convencer a los que se habían alejado del género y a sus detractores de sus valores incuestionables; atraer a los amantes de músicas foráneas y conquistar al gran público*".

El *Octeto* debutó en el *Salón Verdi*, de Montevideo, el 26 de octubre de 1956. En diciembre del año siguiente, 1957, según los autores mencionados, recién lo hizo en Buenos Aires. En el auditorio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en pleno auge de la contraofensiva *libertadora*.

Piazzolla "*solía decir que ésta había sido su primera incursión en el medio estudiantil universitario de Buenos Aires, del cual más adelante recibiría un fuerte apoyo*" (Azzi y Collier). Indudablemente. Cabe asignar a este hecho el hito de establecimiento de un mutuo pacto de afinidad e identidad. La música de Piazzolla –toda, inclusive la del *nuevo tango*– fue acompañada y asumida, en toda la línea, por las capas medias, intelectualizadas, porteñas (por portuarias, no solo por capitalinas) y urbanas, como base referencial del *piazzollanismo*, sin altibajos.

En ese marco no debe extrañar el menú de la inmediata adhesión de las capas medias de profesionales y estudiantes, casi en paralelo, a saborear los nuevos sabores de las obras de cineastas como Ingmar Bergman, *Woody Allen* (Allan Stewart Königsberg), Akira Kurosawa antes que en sus propios países. Como de nutrirse de las críticas y artículos de las nuevas estéticas cinematográficas de la revista francesa *Cahiers du cinéma*. En nuestro cine, también en los sesenta, en medio de las realidades y las influencias del cine europeo, diferente al norteameicano, también incidió en una camada de cineastas como Leopoldo Torres Nilsson, Fernando Tirri, Rodolfo Khun, Manuel Antín, Simón Feldman.

El circuito de la calle Corrientes había quedado desvestido de *boites*, *cabarets*, *confiterías*, *dancing* y *peringundines* dando lugar a librerías y cines con temáticas *nouvelle vague*, del realismo soviético o del neorrealismo italiano, como el *Lorraine*, *Lorca*, *Losuar*, *Arte*. Las confiterías ya no dispusieron de escenarios, escondidos detrás de pesados cortinados de terciopelo, generalmente carmín, tapiando las vidrieras, en cuyos interiores, los parroquianos, con el consumo de un café, escuchaban a las orquestas típicas, desde las once de la mañana hasta la madrugada. Pasaron a ser puntos de encuentro y debate sobre la realidad nacional, como *La Ópera*, *El Foro*, *Politeama*, *Vesubio*, *Academia*, *Ramos*, *La Paz*. La demanda cultural se canalizó, dentro de la intelectualidad porteña, con características de forma de vanguardia. La que se hizo cargo de interpretar y reinterpretar a las manifestaciones políticas y culturales, en donde el tango quedó, prácticamente, en las manos del ícono de Astor. Mayoritariamente jóvenes, muchos de formación universitaria, atraídos por los intensos cambios que se registraban en las artes, como en la sociedad y en la política. Fueron quienes escucharon, en los Winco, los LP de los *Beatles*, José Feliciano o *Los Panchos*, como los nuevos cancioneros de Francisco *Paco* Ibáñez, Jacques Prevert, Serrat, los cantares republicanos españoles, las poesías de Nicolás Guillén o leyeron a los escritores latinoamericanos de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, *Pablo Neruda* (Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto), Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa.

Esos sectores fueron los que vivieron *la noche de los bastones largos*, en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, en 1966, cuando la policía ingresó a los predios para reprimir la protesta que llevaban a cabo. La dictadura de Juan Carlos Onganía (que había derrocado al gobierno constitucional del doctor Arturo Umberto Illia) violó la autonomía universitaria

prohibiendo, encarcelando o expulsando de sus claustros, a camadas de investigadores, científicos y profesores. Largas décadas demandó su cicatrización y lograr reestablecer inteligencia argentina aplicada. Piazzolla, resultó, para un sector de los jóvenes sesentistas, parte de la banda de sonido de la época. Astor Piazzolla no fue un Robinsoe Crusoe, sólo, acompañado por su perro *Viernes*, como un náufrago del mar, sino el pasajero de un transatlántico poblado de realidades en búsqueda de destinos desafiantes.

La participación de la psicología

El psicoanálisis recaló su presencia, entre nosotros, con anterioridad a la segunda guerra mundial. Surgido durante el auge positivista de finales del siglo diecinueve asumiendo, de manera científica, tratamientos e investigaciones sobre el aparato psíquico. Herramienta que ayudó a poder pensar la condición humana, no desde las grandes masas sino de las propias especificidades de la persona; no a partir de dogmas sino catequizando la libertad, entendiendo, además, a ésta como la condición vital de la especie.

El acercamiento del país al pensamiento psicoanalítico data de la década del treinta. A partir del arribo, con el fin de establecerse en nuestro territorio, del médico español Ángel Garma, en 1938, luego de completar su formación en la *Asociación Psicoanalítica Internacional*, marcó el hito fundacional de la instalación de esa ciencia en la Argentina. Se completó con el trabajo, en común, con el médico argentino Celes Cárcamo, quienes se habían conocido en Francia, mientras completaban su formación en la *Sociedad Psicoanalítica de París*, donde deciden implementarlo en Buenos Aires. El curso de la guerra civil española aceleró la decisión del galeno vasco de tomar la invitación ofrecida y afincarse entre nosotros.

La favorable acogida de *las ideas de Freud* permitió divulgar e iniciar tratamientos, entre las capas sociales particularmente altas, como así se inició la formación de terapeutas interesados en esas propuestas. El campo de los sueños y las interpretaciones, contaba con diferentes referentes, que lo habían asumido en sus obras, como Xul Solar, en la pintura o Jorge Luis Borges en su estilística literaria.

El grupo comenzó a ampliarse con el acercamiento del neuroendocrinólogo Arnaldo Rascovsky, el psiquiatra Enrique Pichón Riiviere y la médica austríaca Marie Langer, que conformaron el núcleo fundador, en 1942, de la *Asociación Psicoanalítica Argentina*. A la tarea clínica, como la de formación de analistas, fueron los campos donde desplegaron una consistente y sostenida difusión.

En 1956, Garma y Rascovsky dictaron un *Curso del Psicoanálisis en la Universidad*; asimismo, el segundo, participó asiduamente de paneles televisivos, como en columnas y notas periodísticas ilustrando y orientando a las familias, en una constante tarea de difusión de las bondades de los tratamientos. Además, las películas y obras teatrales comenzaron a ser realizadas como analizadas y valorizadas sobre los mensajes que conllevaban.

La movida cultural postperonista se nutrió, en gran parte, de las experiencias y escuelas europeas, tanto en las artes como en las ciencias. Implicando una ampliación de la base social de estudiantes y profesionales permeables y que conformaron una corriente fuertemente innovadora en todas las disciplinas. En tal sentido, la apertura que representó el psicoanálisis no le fue indiferente a la música popular. En *María de Buenos Aires*, la operita que compuso, en 1968, Astor Piazzolla, con textos de Horacio Ferrer, dedicó, en el cuadro 12, el Aria de los Analistas:

CORO DE ANALISTAS (Recitado)

Pasen a ver, caballeros!:
cosas jamás nunca vistas
traeremos los analistas
a este circo porteñero!...

...Pasen a ver!: malabares
de un bello remordimiento
que hace su trágico intento
con siete libriums impares!...

ANALISTA PRIMERO (Cantado)

Buenos Aires, Buenos Aires
saca tus sueños al sol,
que los sueños tienen picos,
rataplín y rataplón!

CORO DE ANALISTAS (Recitado)

Pasen a ver!: que la vida
se enredó en la pena floja,
y un Yo porque se le antoja
traga angustias encendidas!

Polifonía[101]

ASTOR Y SU TIEMPO

Música es cuando todos los elementos musicales, desde todo punto de vista, entran en una unidad, de modo que hay lugar para cada individualidad pero también una permanente conexión.

Daniel Barenboim

Sabiamente, el tango, como fenómeno, ha logrado mantenerse independiente de cualquier partidismo. Ha sido tironeado, pero nunca apartado de la huella de una música popular, amplia y generosa, piloto de tormentas, acozado, maltratado y hasta negado. Sin embargo, tenaz y creativamente, persiste y perdura. Poseedor de las llaves y el misterio de la fuente de la vigencia. Compinche de todos aquellos que, inspirados en sus sonoridades, lo recrean, como desde hace más de ciento cincuenta años, con jóvenes a los que sabe esperarlos. Vigente, siempre reformulándose, amiguero de otros géneros y ritmos que quieran conocerlo, convocante, dócil al buen trato, garante de continuar siendo la música de Buenos Aires y su reconocimiento en el mundo.

Con mejor o peor suerte, numerosas composiciones y autores no han escatimado ni las críticas ni eludido el posicionamiento socio-político. Ocupando, dentro del edificio del tango, el lugar de relatar una cuestión de época, de denuncia, de coyuntura, con nombre y apellido, como vimos con los temas dedicados al anarquismo, al yrigoyenismo, al peronismo que poblaron esos momentos históricos, sin por ello quedar entrampado ni sometido. En paralelo, conviven otras miradas y temáticas. Ha padecido la censura y el escarnio, por cantarle a las desventuras humanas como al hombre postergado.

El tango, precisamente, como genuino fenómeno cultural de los argentinos, de la música popular, contó en su trayectoria, con situaciones y exponentes tan multifacéticos como expresiones cuenta la vida. Hemos visto exponentes que crearon o interpretaron versiones que dieron cuenta de sus posicionamientos en momentos históricos donde las tensiones sociales cobraron envergadura polarizando la sociedad.

Los casos, a la sola mención de ejemplo, de Hugo del Carril que debió tolerar ser encarcelado y migrar ante el arribo de la *Revolución Libertadora*, tanto por su adscripción al peronismo como por haberle puesto la voz a la marcha *Los muchachos peronistas*, convertida luego de 1955, en un canto de la resistencia. En cambio, Libertad Lamarque se alejó del país, estableciéndose en México, dada sus diferencias con Eva Duarte y por sus posiciones antiperonistas. El caso de Enrique Santos Discépolo, convertido al final de sus días en un favorable partidario de las conquistas justicialistas a través de dialogar con *Mordisquito*, un imaginado interlocutor opositor, en breves presentaciones radiales donde desgranó las motivaciones y sensaciones que había dado cauce el gobierno iniciado en 1945 en cuanto a las conquistas sociales, laborales, previsionales y las normativas reparatorias hacia los trabajadores.

---

101. Música que combina los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos de manera que forman un todo armónico.

Existen numerosos otros ejemplos de la presencia de ejercicio de activismo en la dedicatoria de obras, declaraciones, actuaciones que revelan posicionamientos. Invitables, aún cuando resulten manifiestos, distantes o encubiertos bajo cierta forma de prescindencia o desinterés. Los vaivenes de las situaciones políticas suelen actuar como un ordenador volátil. Haciendo pasar lo que estaba arriba, abajo y a la inversa. Reparar en ello, en la obra de un artista, o de un proceso, permite distinguir no tan solo el enrolamiento de a cuáles causas se alió sino el signo de la mirada que proveyó su obra, para dimensionarla no para estigmatizarla. Poco importa saber que Mariano Mores compuso la impar milonga *Taquito militar* para dedicárselo al ministro de Guerra de Perón, el general Franklin Lucero.

O el caso de Osvaldo Pugliese, que aunó su militancia en el Partido Comunista junto a sentar los fundamentos de un estilo interpretativo, más allá de los encarcelamientos y prohibiciones. Como los casos de Gardel y sus simpatías por el conservadurismo o de Agustín Magaldi alineado al radicalismo. O el de Guillermo Fernández, que en los últimos años compuso el tango *Virola*, dedicado a Néstor Kirchner.

La trascendencia de la obra artística no se encuentra atada a lo qué piensa el autor o a las motivaciones que la crearon, sino a la propia naturaleza que se alcanza, en este caso musical de la composición. Aporta el poder distinguir dentro de cuáles causales intervinieron como factores directos o indirectos. El caso de la *Polonesa N°53, Heroica*, de Federico Chopin, que integra el acervo mundial, aún cuando nació como un himno de resistencia del pueblo polaco ante la usurpación territorial rusa, su vigencia es mérito de la caladura musical que posee, más allá del fervor que suele despertar y de las motivaciones que le dieron origen.

El caso de Piazzolla, también, resulta un interrogante conocer cuál era su mirada de la sociedad que integró. No fue indiferente a los hechos que se sucedieron en el país en el que vivió, en años de constantes revueltas. Fue un pragmático. Individualista. Totalmente comprometido en llevar a cabo su obra, para lo cual trató de aprovechar todos los caminos que la favorecieran. Más allá de lo que trató de desconocer siempre, según María Susana Azzi y Simón Collier, en *Astor Piazzolla. Su vida y su música*, "*grabó en 1948, pleno régimen peronista, un par de obras 'apropiadas', una de ellas el vals patriótico República Argentina, que no volvió a tocar nunca más. Y a instancias de un poeta que tenía conexiones con el peronismo, compuso un Himno a Perón que al poco tiempo destruyó. Sin embargo, los padres de Astor apoyaron el gobierno peronista*".

En 1968, Astor estrenó la operita *María de Buenos Aires*, en medio de una crisis matrimonial que lo llevó a decidir su separación de *Dedé*, su esposa desde hacía veintitrés años. Se mudó al dúplex del piso catorce de la Avenida Libertador al 1000, y Callao, frente al *Italpark*, con vista al río. Entrevistado por Sperati sostuvo que "*en música, en general, el problema político está minimizado, es menos abierto. Yo sé que toda la gente cree que soy comunista. Lo cierto es que yo no tengo nada en contra de los comunistas, pero tampoco tengo nada contra los oligarcas. Aunque sí, posiblemente estoy más a favor de los comunistas que de los oligarcas en lo profundo. Pero en realidad, mi política es mi música, mi lucha". (...) "La lucha la hago yo. Hace 25 años que vengo luchando por un ideal y no me vendo a nadie; he aprendido a hacerlo. Y eso que nunca me afilié a ningún partido, y nunca toqué para Eva y nunca toqué para Perón, ni para Frondizi, ni para Illia, ni para nadie. Yo no hago beneficiencia; si quieren que toque, que me paguen*".

Hagamos un paréntesis. La línea de razonamiento que desplegó Piazzolla no debe extrapolarse del momento histórico, al cual reduce, en función de la consumación de su obra. De todas maneras el pensamiento que manifiestó, en esa entrevista de 1968, mantuvo su esencia y coherencia de no adscribir a ningún lineamiento que lo apartara de la que consideraba su misión musical. Aún así, pasó por alto la entrevista la censura que había recaído, unos meses antes, sobre la ópera *Bomarzo*,

de su maestro Alberto Ginastera y textos de Manuel *Manucho* Mujica Láinez. La resonancia del hecho tuvo repercusión mundial. Por decreto 8276, del 14 de julio de 1967, el intendente de la ciudad de Buenos Aires, Eugenio Schettini, dio vida al pedido de Onganía de excluir la ópera del repertorio del *Teatro Colón* aduciendo en cuanto al "*argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual*", no alcanzándose a representar en el país de los autores.

Llamativa pirueta de las autoridades. Tres meses antes, el 14 de abril de 1967, en el Boletín Oficial de la Nación fue publicado el decreto N° 1347, en el cual se señaló "*que el estreno de la ópera Bomarzo, cuyo libreto pertenece al señor Manuel Mujica Láinez y su música al señor Alberto Ginastera, durante la temporada de la Sociedad de Ópera de Washington, constituye un importante acontecimiento para la cultura argentina; que resulta conveniente aprovechar esta ocasión para auspiciar el viaje de las personas citadas, cuya presencia en Washington (DC) dará mayor relieve a la representación precitada.*

Que es asimismo conveniente que ambos pronuncien conferencias sobre los aspectos literarios y musicales de su respectiva competencia, acrecentando de ese modo el propósito de resaltar las más altas manifestaciones de la cultura argentina. Que por último resulta oportuno asignar a las altas personalidades que representarán en el extranjero las posibilidades creadoras de nuestro pueblo, el rango diplomático que exteriorice el respaldo del Estado Nacional a las empresas culturales".

Los autores obtuvieron, de tal manera, por parte del ministro de Relaciones Exteriores de Onganía, Nicanor Costa Méndez, el rango de Enviados Extraordinarios y Ministros Plenipotenciarios que se les había conferido. El estreno mundial se realizó el 19 de marzo de 1967, en el *Lisner Auditorio*, de la ciudad de Washington, resultando todo un éxito en una presentación que contó con la presencia del vicepresidente de EE.UU., Hubert Humphrey, además de funcionarios y legisladores como Ted Kennedy, Arthur Schlesinger, diplomáticos extranjeros, residentes e invitados como Jeannette Arata de Erize, directora del *Mozarteum* argentino, y el crítico Jorge D'Urbano. A pesar de ello el público argentino no pudo acceder a conocer la obra ni escapar de la censura aplicada en un giro de 180°, borrando con el codo los fundamente iniciales sobre la obra que impidió conocerse, hasta cinco años más tarde.

Otra cuestión, plenamente vigente en momentos de la entrevista, era la figura y el accionar de Ernesto *Che* Guevara, comandante de la Revolución Cubana, que había sido abatido en combate, en la selva boliviana, un año antes del encuentro, el 9 de octubre de 1967. En tal sentido, consideró: "*lo que pasa que nuestra sociedad se alimenta de mitos, como si fuera la mágica solución que pueda rescatar a la gente de su mediocridad*".

Años más tarde, durante la celebración de un cumpleaños en casa de los Pons, en la calle Descartes, en París, comentó Jairo, que aprovechó a comunicar su próxima partida a Buenos Aires, para participar del cierre de campaña del alfonsinismo. La decisión generó una adhesión favorable del grupo de argentinos presentes que motivó que Astor Piazzolla le encargó enviar su adhesión y apoyo al doctor Alfonsín, poniéndose a redactar en un papel que firmó y que Ziegler, Console, Suárez Paz y López Ruíz también suscribieron de respaldo a la vuelta de la democracia y por el triunfo alfonsinista. Jairo se presentó en el acto del cierre de campaña, en momentos de profunda incertidumbre sobre el futuro del país, en medio de un clima que emanaba alegría y esperanza en todos los argentinos, en un reencuentro revitalizador, viviéndose un momento irrepetible.

Aún cuando le hubo adelantado a Fernando Bravo la adhesión que portaba, finalmente decidió leerla él. Jairo cerró aquella inolvidable jornada interpretando *Venceremos*, un tema que el grupo chileno *Quilapayún* le había dado difusión, ya que el mismo fue el himno de la Unidad Popular chilena que había llevado al gobierno al doctor Salvador Allende, en 1970. La versión de Jairo, inundando con su voz la avenida 9 de Julio, el 28 de octubre de 1983, conmovió a la multitud.

El legado: su música

Astor Piazzolla, como con otros compositores o directores, mantuvo un rumbo personalista. Absorbido en desarrollar su obra y expandirla. Tangencial atención brindó lo que ocurría a su alrededor, por fuera de quienes lo atacaban. Su norte fue edificar y establecer su concepción musical respecto al tango, sin detenerse en establecer puentes con otras expresiones, particularmente en el orden local.

Reveladoras resultan algunas entrevistas realizadas, en plena época de las contiendas. El periodista y escritor Hugo Gambini volcó, en *Grandeza, decadencia ¿y resurrección? del Tango*, un reportaje a Piazzolla bastante revelador de su pensamiento, efectuado en 1963:

"—¿Por qué se baila cada vez menos tango?"

"—*Es un asunto que no lo tengo en cuenta, porque no toco para bailar. Yo hago tango para escuchar, de modo que ese problema no me interesa. De todos modos pienso que los bailarines buscan una música que los excite y esto lo encuentran más en el rock y en el cha-cha-cha que en el tango. Si les interesa una música melódica, como quieren muchas jovencitas, entonces se inclinan más fácilmente por el bolero y el jazz. No nos engañemos, la música centroamericana hace mover inconcientemente los pies*".

"—¿Qué motivos le indujeron a componer un tango distinto?"

"—*El haber estudiado y escuchado mucha música y haberme cansado de oír un mismo tango aburrido. Me gusta la música de calidad, ya sea americana, brasileña o francesa y hasta un pasodoble, si es de calidad. Pero no me gusta el tipo de tango que se hace. Me emociona escuchar a Gardel, Troilo o Pugliese, como música de recuerdo, aunque ésta no es mi forma de llevar las cosas al pentagrama. Mi tango es el Buenos Aires de hoy. En 1940 había todavía algún compadrito, la gente se vestía como el tango. En cambio hoy Buenos Aires dejó de ser tango. Es otra cosa. Aclaro que yo no protesto por esta situación. Los que lo hacen son los empantanados, quienes dicen que el tango se acaba, pero lo que se acaba es el tango de ellos, que quedará sólo en el recuerdo. Sin embargo, hay gente joven como Rovira, Salgán, Leopoldo Federico, que no piensan igual, pues están en permanente creación. Francisco Canaro me dijo una vez que él hace 50 años que está en la misma línea. Con eso está todo dicho*".

"—¿Considera concluido el ciclo de la Guardia Nueva iniciado por Julio De Caro en 1920?"

"—*Sí. Eso se terminó. Lo que dejó De Caro lo retomaron Troilo y Pugliese. A su vez, lo que éstos dejaron lo tomó Salgán y avanzó más que ellos. Después de 1935 se inició una nueva época. Ernesto Sábato considera que el tango se terminó en el 30, y yo le doy toda la razón del mundo. Es interesante recordar que los cuartetos de la Guardia Vieja consideraban que lo que empezaban a hacer Canaro, Fresedo y otros no era tango. Hace unos días Juan Canaro me decía que yo estoy 20 años adelantado. No es así. Lo que pasa es que él está 20 años atrasado. Yo hago música de hoy. Por su parte, Lito Bayardo me dijo que mi tango debía ser bien simple para que el pueblo lo entendiera y lo pudiera silbar. Esto fue dicho por un señor de casi sesenta años, que tiene un hijo en Venezuela que, en una audición de tangos, sólo pasa discos de Salgán, Piazzolla, Troilo, etc., porque le interesa imponer la nueva modalidad*".

"—Se le acusa de realizar '*una música vanguardista que no tiene nada de tango*'. Usted, ¿qué responde a esto?"

"—*Si mi música tiene, o no, de tango, no me interesa. Lo que puedo asegurar es que tiene mucho de Buenos Aires. Pero es la música del Buenos Aires de hoy y puede considerarse un 'nuevo tango', como yo la llamo. Fíjese que me acusan de que lo que hago no es tango, pero en los radioteatros y teleteatros ponen discos míos, de Salgán, de Rovira*".

*****

Veinte años más tarde, en marzo de 1985, Astor Piazzolla durante una entrevista con el locutor Antonio Carrizo, en Radio Rivadavia, efectuó una serie de comentarios sobre el rock nacional y Luis Alberto Spinetta, citado en el sitio *Piazzolla y Spinetta*. Veamos:

"—La gente del rock te admira, pero vos parece que los ignorás..."

"—¿De qué me hablás? ¿Quiénes me admiran?... Por favor... Salvo el pibe Aznar y Spinetta, los demás creo que me huyen, como tantos otros..."

"—Vos no te acercás a ellos tampoco..."

"—¿Con qué tiempo?... Me río cuando me llaman maestro... Yo sólo tengo tiempo para mí música y no me alcanzan las 24 horas, me da bronca cuando duermo. No tengo ni tiempo ni paciencia para enseñar nada, pero si me preguntaran con gusto les aconsejaría maestros en serio y que ejercen: Gandini, Schneider, Ziegler, Pane, Malvicino, Suárez Paz; ellos saben en serio enseñar".

"—¿Y la experiencia con Spinetta?"

"—Fue bárbara. Pero tenemos dos mundos diferentes. El Flaco es un fenómeno como cantautor y yo sólo soy un músico. Siempre me costó entender la poesía cantada. Soy de los que creen que la poesía tiene su propia música y la música su propia poesía. Laura me lee las canciones de Silvio Rodríguez o del Flaco y me parecen bárbaras, y ellos le ponen una música apropiada a lo que crean. Buscan la belleza en esa conjunción. Spinetta es uno de los tipos más honestos que conocí en nuestro medio, como Jairo, otro fenómeno de tipo".

"—Pero en el rock hay muchos músicos también, que se ganaron a todos los pibes, al revés del tango que los pateó..."

"—Lo que más me molesta de los rockeros argentinos es su falta de inquietudes. Dicen que hacen fusión... ¿de qué? No alcanza con que Charly García le ponga nombre de tango a sus discos, eso no es fusión, no es nada. Que tomen el ejemplo de Queen, Pat Metheny, Sting, Emerson, Lake & Palmer. Este Keith Emerson es un tipo de conservatorio, un pianista de nivel mundial. Sting fue a golpear la puerta de Evans. Hay muchos así, están podridos de tocar siempre lo mismo. Ojo que al rock de otros lados le está pasando lo mismo, como pasaba con el tango del '40. Yo estaba ahí. Nadie aceptaba cambiar nada. En el '39 cuando entré a la orquesta de Troilo y hacía los arreglos, no es cierto que me tachaba cosas... la gente en realidad no lo aceptaba. Yo tachaba... Al rock me parece que le pasa lo mismo".

"En Londres vino al camarín, después de una actuación, el guitarrista de Génesis y se puso a charlar con López Ruíz que me decía que era un fenómeno. Fuimos a cenar y él mismo me dijo que hacía diez años que tocaba lo mismo y creía que la desvinculación de los Beatles en buena parte se debía a lo mismo y rescataba a Harrison como el que más buscaba las fusiones para salir de ese cuarto encerrado del éxito".

"—¿De Argentina no rescatás nada más que a Spinetta?"

"—¿Vos querés que tenga más enemigos de los que tengo? No conozco, che. No tengo tiempo de escuchar a la pasada, me baso más que nada en lo que me comentan mis músicos. Yo estoy mucho más cerca de hacer rock que ellos de hacer tango, están lejos de todo. Los pibes critican a los tangueros por ser cerrados y tienen razón, pero ellos tampoco zapan con nadie. Tendrían que fijarse en los brasileños que hacen una cruza fenomenal con todo el mundo y buscan salir de la mediocridad. Se nutren entre ellos y con todo lo bueno que venga de afuera".

"En mis recitales en Brasil hay siempre al menos veinte músicos que vienen a escuchar. En Argentina, sólo algunos del tango. Me gusta lo que está haciendo Lito Vitale que se sacó de encima ese rock sin alma. Lo estoy siguiendo. Zapa con todo el mundo y no deja de intentar cosas nuevas. Eso es auténtica fusión".

A su vez, en Conversaciones con Luis Alberto Spinetta, de Juan Carlos Diez, publicado en Martropía, de 2006, el *Flaco* reflexionó sobre Piazzolla:

"*—No tuve una excelente relación con él…* –afirmó Spinetta– *Piazzolla fue muy duro con nosotros porque, para él, éramos todos 'orejeros'. 'Spinetta se dispersó como las aspas de un molino de viento', dijo una vez. Que al principio pintaba bien, pero después me había ido a cualquier parte. Quizás haya algo de cierto en sus declaraciones, pero por más que haya dicho cualquier cosa de mí yo siempre lo admiré. Una vez me invitó a tocar, después de todo eso.*

Ahí tuve la necesidad de aclararle telefónicamente que realmente no me sentía como para estar al lado de él en un escenario, porque yo no sé escribir ni leer música. La sola idea de estar con él en un concierto me hubiera paralizado…

Me lo perdí…

Aún así considero que su trabajo es monumental y su música realmente me ha inspirado muchísimas veces. Piazzolla es un lujo, lo que ha hecho es imperecedero".

"*Sacando cuentas*", casi al final del camino

"El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo… Religiosas, por el bandoneón que fue inventado para acompañar la liturgia en Alemania. El tango es triste, es dramático, pero no pesimista. Pesimistas eran las letras de antes, totalmente absurdas…"

Luego de un almuerzo repleto de mariscos, un domingo de julio de 1989, Astor, en las inmediaciones del Mercado Central de Santiago, en Chile, se encontró enfrente al periodista trasandino Gonzalo Saavedra, dispuesto a dejar una serie de opiniones.

Recordó su formación con Alberto Ginastera, fallecido seis años antes, como el que le "*enseñó el misterio de la orquesta, me mostro sus partituras, me hizo conocer y a analizar a Stravinsky. Ahí me metí en el mundo de 'La Consagración de la Primavera', me la aprendí completa de memoria…*"

En cuanto de quiénes otros recibió influencias, aseveró que "*no siento a un músico contemporáneo como puedo sentir a Bartok, Ravel, Stravinsky o hasta Penderecki y Lutoslawski. Pero un Xenakis, no lo siento. Lo respeto, si, ojo, respeto a Xenakis, a Brown, a Boulez…*". Lo que lo llevó a afirmar sobre su música que "*no soy comercial desde el momento en que no vendo discos. Yo me ofendería si me dijeran 'música ligera', sin peso. Mi música es una música de cámara, popular, derivada del tango, en fin, hay mil vueltas que se le pueden dar… Pero yo me conformo con hacer lo que se me da la gana, que es muy importante. Si yo hubiera sido un compositor de música contemporánea, yo creo que no ha bría podido ponerla a disposición de lo que estoy haciendo en el tango, porque no entraría. Yo puedo llegar hasta una polirritmia o hasta un bitonal o tritonal, que de hecho lo uso mucho en mi música, pero más de ahí no puedo, porque tengo que mantener siempre un ritmo, o un sentido rítmico, que tenga un swing debajo… Y arriba, lo adorno con música.*"

"—¿En la armonía está entonces la '*audacia*'?", lo interrogó Saavedra. "*En la armonía, en los ritmos, en los contratiempos, en el contrapunto de dos o tres instrumentos, que es hermoso, y buscar que no siempre sea tonal, buscar la atonalidad... y por eso nos vamos entendiendo con Gandini, si no, el no estaría tocando conmigo*".

La propuesta de Piazzolla logró alcanzar, finalmente, la pacificación y el reconocimiento hacia el fin de su existencia, tanto en el país como en ámbitos e intérpretes de la música popular y académica en el mundo.

El viernes 11 de junio de 1983 se corrió el telón, coronando el arribo de Astor al Teatro Colón –en el que ya se había presentado en 1972–, con sus músicos y su obra, ante un público que lo ovacionó. Volvió no como alguien que iniciaba el camino y mostraba su rumbo como había ocurrido anteriormente, sino como un consagrado que, finalmente, había sido aceptado por pares y público. Cumplió con el rito consagratorio de los argentinos de llegar al *Colón*, todo un testimonio en más de cuarenta años de tenacidad, talento y creatividad de una vastedad musical que lo ubicó como una de las expresiones de la música del siglo veinte. Había logrado transformar y, por ende, revitalizar la contemporaneidad del tango elevándolo a una dimensión insospechada para aquellos nobles y legendarios *orejeros* de los comienzos de la travesía. Probablemente rústicos, pero de un saber y sentimiento musical ejemplar. Transportándolo al tango de los orígenes, a las músicas del nuevo siglo.

La reconciliación

El semanario *La Maga* N°20, de mayo de 1996 recordó que, el 11 de abril de 1988, a instancias de Atilio Talín –el representante de Astor– junto a Leopoldo Federico organizaron, en la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI), un encuentro con la finalidad de reconciliar a Piazzolla con el resto de los músicos del género. Más allá de las diferencias musicales y posturas defendidas durante años, con tal apasionamiento que había generado una grieta, tanto en los intérpretes, autores y hasta el mismo público.

Con la asistencia de Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Alfredo De Ángelis, Héctor Stamponi, José Basso, Roberto Rufino, Eladia Blázquez, Ernesto Baffa, Arturo Penón, Julián Plaza, Jorge Vidal, Raúl Kaplún, entre otros, compartieron el reencuentro. Astor, señaló en medio de sus colegas que "*Gobbi, Pugliese, Salgán además de Maffia, Láurenz, Cobián estuvieron siempre conmigo en mi música porque fueron los que, sin saberlo me fueron formando. Hoy me doy cuenta de que solo la unión y el amor nos permitirá ir hacia adelante, por eso quisiera unir a viejos y jóvenes, terminar con todas las divisiones para que siempre haya alguien dispuesto a luchar por el tango, porque si lo dejamos morir la responsabilidad y la culpa será solo nuestra. A veces me aterro cuando observo que acá estamos todos peleados, los peronistas con los peronistas, los radicales con los radicales, los tangueros con los tangueros. Todas estas discusiones, todas estas divisiones, son las que llevan al país a estar como esta. Unámonos y será mejor para todos*".

Resaltando, "*¡cómo no voy a ser un hombre de tango! si todavía recuerdo cuando tocaba con el Gordo en el Tibidabo y durante los descansos, salía corriendo para llegar al Moulin Rouge a escuchar a Alfredo Gobbi y a Osvaldo Pugliese. Siento que Alfredito no pueda estar porque entonces le diría todo lo que significó para mi formación. Pero está Osvaldo,...*"

"*Terminamos todos en un abrazo. Piazzolla contó, también, que cuando tocaba en El Tibidabo y Salgán tocaba en frente, en el Tango Bar, se cruzaba para escuchar sus arreglos y alguna cosa se afanó. Yo creo que Salgán casi se muere*", contó risueño Leopoldo Federico, en una entrevista que le realizó Lalo Mir, en 2012.

Cumbia[102]

Astor y don Osvaldo

La ciencia es universal; el arte, nacional; la necedad, nacionalista.

Maurice Ravel

Osvaldo Pugliese contó con la particular circunstancia de haber integrado escenarios, desde el piano, con vertientes renovadoras del tango. Tales los casos de Elvino Vardaro, Pedro Maffia y Pedro Láurenz, antes de 1939, cuando constituyó su propia orquesta. Formado con Vicente Scaramuzza, continuó sus estudios con Gilardo Gilardi en armonía. Nunca dejó de actualizarse, sin renunciar al especial estilo rítmico que le imprimió a su orquesta.

La existencia musical de Pugliese despuntó en 1920 –cuando aún no había nacido Piazzolla–, al iniciarse integrando un trío, en el café ABC de Canning (hoy Scalabrini Ortíz) y Córdoba –donde estrenó *Recuerdo*–, hasta alcanzar el reconocimiento soñado, que su madre le predestinara, del escenario del Teatro Colón casi al final del trayecto. Como compositor dejó, al legado tanguero, obras emblemáticas, como *Recuerdo* (1924), *Negracha* (1947), *Malandraca* (1949), *El encopado* (1942), todas creaciones correspondientes a la década del cuarenta. Con *La yumba* (1946), onomatopeya de *yum-bá*, marcación de los tiempos primero y tercero en el compás, le sirvió para acuñar su estilo creativo e inconfundible de puntuación, junto a los aportes del violinista Enrique Camerano, del bandoneonista Osvaldo Ruggiero y el arreglador Julián Plaza, entre quienes se sucedieron, entre otros, al correr de los años. Alimentando su obra donde alcanzó, además, altos grados de realización en arreglos cuyas versiones resultaron inconfundibles como *Inspiración* (Peregrino Paulos), *Desde el alma* (Rosita Melo), *La mariposa* (Pedro Maffia), *Mala junta* (Julio de Caro), *Emancipación* (Alfredo Bevilacqua), *A los amigos* (Armando Pontier), por citar algunas.

El *estilo* Pugliese, si bien está nutrido de la manera musical de presentar las obras, dueño de una característica distintiva, lo trascendió en su modo de gestión de la actividad artística, del sentido participativo de sus músicos en la versión de la obra, del respeto al público, de no claudicar de sus ideales que los ejerció como modo de vida en su orquesta y hasta en la forma cooperativa de reparto de los ingresos. Esta áurea lo ha trascendido luego de su desaparición, quedando no solamente las versiones y la evolución de su estilo musical, sino un modelo a resaltar, a emular, como modelo de artista. Aspectos que cobraron enorme influencia, como legado, en las nuevas camadas de músicos postnoventas.

Piazzolla compuso *Zum*, en homenaje a su contrabajista, Enrique *Kicho* Díaz, tratando de significar, también, su correlato onomatopéyico, del sonido que extraía frotando la cuerda con su arco. "*Es el padre de todos los contrabajistas. Vos escuchás el Sexteto Mayor, donde está Kicho ahora, y parece el dueño del conjunto. Es una especie de elefante que está ahí, cargando con todo. Su tersura para tocar el*

102. De los bailes más representativos del folclore colombiano. Al ritmo de un conjunto de instrumentos de viento acompañados por tambores.

instrumento fue siempre maravillosa", lo definió Astor. El tema fue estrenado por el *Noneto*, a finales de 1972, en Roma, integrado, además de Astor, por los violines de Antonio Agri y Hugo Baralis; Oscar López Ruíz en guitarra eléctrica; desde el piano Osvaldo Manzi; la viola de Néstor Panik; José Bragato, cello, Kicho en el bajo y José Corriale en la percusión. Permitiéndole, dada la composición instrumental del grupo, lograr un lenguaje contrapuntístico, más complejo y melodioso.

Al año siguiente, Osvaldo Pugliese incorporó el tema a su repertorio, con arreglos de Rodolfo Mederos, resultando una majestuosa composición y un logrado puente entre dos estilos. Cuando Mona Moncalvillo, en 1981, le preguntó al maestro si "*¿el tema Zum, de Piazzolla, tiene como antecedente a La Yumba?*", fue claro al expresar que "*no creo... aunque, para salir al encuentro de su idea, desde que tocábamos en el Picadilly –y ahí estrenamos La Yumba y Negracha– Piazzolla solía venir muy a menudo y pedía precisamente esos tangos... Él trabajaba con Troilo, y a partir de allí nuestras relaciones profesionales fueron muy sanas, muy buenas. En ningún momento tuvimos ningún tropiezo, ninguna dificultad. Aparte, la admiración que supone el reconocerle la musicalidad que Piazzolla ha puesto a la música popular, una línea que ya venía de la época de Julio de Caro...*"

En 1989, en la madurez artística, volvieron a tocar juntos por última vez, con sus formaciones, haciendo un solo ensamble entre la orquesta y el sexteto. A miles de kilómetros de Buenos Aires, el 29 de junio, en el Teatro Carré, de Amsterdam, Holanda, sonó la atrapante marcación melodiosa de *La yumba* y, seguidamente, el conmovedor Adiós Nonino, de Pugliese y Astor, respectivamente. Lo invitamos, amigo lector, que lo rastree en internet (https://www.youtube.com/watch?v=46xiaNP8LE4) donde las imágenes hablarán más que las palabras. Tanto para reparar en la potencia interpretativa de Piazzolla frente al aparente ascetismo en la ejecución tajante de Pugliese, como la incredulidad que experimentó, ante la interpretación innovadora de la introducción de Adiós Nonino, de parte de Gerardo Gandini.

Atilio Talín, quien fuera "*amigo, apoderado y manager*" de Piazzolla recordó que, en la década del '70, habían compartido escenario "*en el Teatro Lola Membrives de la la calle Corrientes, donde también se juntaron ambas barras de cada uno de los Grandes Maestros de Nuestro Tango, Exitazo*". Una década después "*la orquesta de Pugliese con el quinteto de Astor compartieron una gira por el Distrito Federal de México*", escribió en su página de Facebook. "*En 1989 fue la última, en Amsterdam, con la diferencia que al final se unieron ambos conjuntos tocando, inolvidable e histórico*".

Bossa nova[103]

La noche en los sesenta: *Mau Mau, Zum Zum, Africa*

La música es el verdadero lenguaje universal.

Carl Maria von Weber

La movida nocturna no solamente se desplazó del centro porteño, sino que se instaló en el conurbano con nuevos ritmos. Comenzaron a desarrollarse circuitos fruto del avance de la urbanización de zonas alejadas, los antiguos arrabales, y de encontrarse cerca de esos públicos. La aparición de locales que dieron cabida a los nuevos ritmos del rock y el pop, a través de grabaciones, provocando una merma de la participación de las orquestas o grupos musicales.

La reformulación, también llegó a esos espacios. Dando lugar, fuera de las formas tradicionales de las grandes salas o confiterías, a bares o sótanos. Tal el caso del rock que dispuso de lugares entrañables, sobresaliendo: *La Cueva* y *La Perla del Once*, un bar de estudiantes universitarios, en la esquina de Jujuy y Rivadavia. Donde pasaban largas horas estudiando –abiertos todo el día, cerrando para las fiestas y feriados– al igual que el *Garibaldi*, de Rivadavia y Pasco, o los ubicados en los aledaños de Córdoba y Pueyrredón, que permitió las primeras actuaciones de exponentes del rock nacional, como el debut de *Los Gatos* con *Litto Nebbia* y *Tanguito*, convirtiéndose en las paradas bohemias luego de las actuaciones.

Asimismo, el reemplazo de salones y cabarets adquirió ribetes de fastuosidad, exclusividad y una búsqueda de prestigio y reconocimiento internacional para los sectores de la *elite* social, tanto de la economía y la política, como de artistas y personajes relacionados con sectores de las fuerzas armadas. No era una propuesta nueva, sino *aggiornada*. Una manera de "*ingresar al mundo*" para ciertas capas beneficiadas y que aprovecharon las circunstancias de la coyuntura. Las clases dirigentes, desprendidas del mal peronista que las sublevaba, una vez más, se espejaron hacia afuera y edificaron, a imagen y semejanza de los centros de diversión internacional, sus émulos rioplatenses. Vivir en Buenos Aires, con la gala y el *savoir faire del jet set* de Mónaco, o la *Riviera* francesa. Convengamos que esta ha sido su constante, de prácticas sociales *importadas*, en consonancia con su necesaria participación en sostener la dependencia del país. Aún, en los momentos de mayor gloria de la difusión y práctica del tango, mantuvo cierta mirada desangelada. Mirada hacia afuera, en la toma de decisiones en demérito de las músicas nacionales. No solo no las integraron a sus espacios, sino que militaron bajo la estigmatización de "*triste, viejo y llorón*".

Para finales de 1963, en un punto distante de la calle Corrientes, enclavado en un barrio *distinguido* de la ciudad, en Arroyo a metros de Esmeralda, se preparó para abrir, al año siguiente, sus puertas la *boite Mau Mau*, de los mellizos José y Alberto Lata Liste y Federico Fernández Bobadilla. Pensada como un reducto que se diferenciara de ciertos estigmas, que podían rodear la fama de esos

103. Estilo nuevo y particular de canto, con influencias del jazz y complejas melodías son las características de este ritmo que invadió la canción brasileña a fines de los años cincuenta.

lugares. No era extraño, por entonces, recurrir a nombres de origen africano, en este caso al del movimiento guerrillero de Kenia que inspiró el nombre, más por cómo sonaba que por identidad a la causa independentista. Inicialmente, recurrieron a una decoración con pieles de cebra y cabezas de animales embalsamados. La gran diferencia en la decoración, fue que en lugar de ser un espacio de mesas y sillas como un salón, la superficie era cubierta por sillones simulando un gran living. Los dueños sostuvieron que la boite fuese una prolongación de su casa, donde se recibieron, noche a noche, amigos y habitués que reunían las condiciones de ingreso, tal como si fuera en sus hogares, en la condición de anfitriones. De ahí que acceder se convirtió en un objeto de deseo, para muchos. Inicialmente, sólo los mayores de edad, con saco y corbata, y de vestido largo las mujeres podían aspirar a franquear los obstáculos de porteros, custodios y maitre, además de que formaran parte de una clientela pudiente y de prestigio. Un reducto del *establishment*.

Para los setenta, la obligación pasó por vestir de *elegante sport*, aun cuando siempre conservó el exclusivismo y elitismo para su acceso. Frecuentado por los sectores altos de la sociedad, de empresarios y miembros de las fuerzas armadas, un sector éste que, por esos años, predominaba en la escena nacional, no precisamente por su patriotismo sino por ser la pata militar de aquellos sectores . Los generales Lanusse, Levingston, López Aufranc, Sánchez Bustamante, Massera, Pistarini, entre otros, cruzaban sus miradas con los corredores de auto, a la vez que campechanos terratenientes, *Charles* Menditegui, Gastón Perkins, Juan Manuel Bordeu, los hacendados Martínez de Hoz, Zorraquieta y Anchorena para citar algunos. Hasta las modelos de entonces, desde Susana Giménez a Liliana Caldini, actualizada versión de las legendarias *papusas* y *grelas*. Todos ellos, entrecruzados con exponentes del circuito del *jet set internacional*: Alain Delon, Cristina Onassis, Geraldine Chaplin, Charles Aznavour, Antonio Gades, por caso.

No solamente por el alto valor de las consumisiones o cenas, la indumentaria y hasta el *porte* resultaban señales calificantes, como el ámbito de referidos que se dispusiera para poder ingresar. *Mau Mau* inauguró el concepto *Vips* que allanaba los obstáculos y brindaba categoría de *bon vivant*. Los Lata Liste conformaron uno de los primeros grupos de afinidad, mediante el cual, portando la tarjeta *Vip*, se podía acceder, sin más, al exclusivísimo circuito de las discos *Jimmy's*, en París; *Le Bateau*, Río de Janeiro; *Annabelle's*, Londres; *La Boite*, Madrid y a sus otros *Mau Mau* de Marbella y Madrid.

Huelga señalar, amigo lector, que el tango, en cualquiera de sus vertientes expresivas, estaba absolutamente marginado. Como cualquier otra expresión nacional: folklore o rock nacional. Por el contrario, tamaña propuesta *for export*, solo podía hacer sonar de sus consolas los éxitos que, apenas en horas, habían sido consagrados por las corporaciones internacionales como la música que debía ser escuchada y bailada. Los *DJ's* Exequiel Lanús, Horacio Martelli y el alemán Franz tenían a su cargo mantener vivas y actualizadas las pistas de baile.

El éxito de la propuesta de *Mau Mau* se replicó en otros emprendimientos, más o menos similares, convirtiendo, la zona de Recoleta/Retiro en una multiplicidad de lugares marcando el rumbo de qué escuchar, con quiénes, cómo y en qué ámbito. *Whisky*; *A Go Go*; *Viva María*; *Bossa Nova*; *África*; *Snob*; *Marrakesh*; *Totem*; *Le Privé*; *Privilege*; *Regine's*; *Le Club* poblaron la noche porteña, diferente de la que se había, prácticamente, cerrado o languidecía, desde 1955.

El surgimiento ramense

Por esas carambolas de la Historia, la antigua estancia inaugurada cien años antes por Dardo Rocha, en terrenos de la actual Ramos Mejía, en el Gran Buenos Aires, lindante con la Capital, sirvió de punto de convocatoria de una movida que inauguraba una época. Para entonces, *Pinar de Rocha* cobró completa notoriedad.

Precisamente, el folklore resistió y contraatacó recurriendo, desde su circuito de peñas, a inaugurar una modalidad que le reportó enormes beneficios y, por ende, a la música popular, como fueron el surgimiento de festivales en el interior del país, donde se amuralló, abriendo la brecha el que se desarrollaba durante siete lunas, durante la segunda quincena de enero, en Cosquín, Córdoba. Dominantemente representadas las capas sociales del interior y de sus exponentes musicales, tanto tradicionales como renovadores. En 1965, debutó Mercedes Sosa, de la mano de Jorge Cafrune, en las noches coscoínas como inicio de su carrera.

El tango, en tanto, no lograba doblegar su retroceso, que se producía ante un abandono del gusto popular, encaminándose a otros géneros y ritmos. Salvo los exponentes, aislados, que conformaron la generación del sesenta y que resultaban muchos de los compositores y arregladores o primeras voces de las formaciones orquestales de los años anteriores que, aún a los tumbos, lograban presentaciones, esporádicamente. A los contratiempos, se le sumó una corrosiva acusación: el tango habría perdido representatividad, caminando convalesciente a su tumba. Era una *música triste*, cuyas letras convalidaban un país que ya había sido, como la del hombre traicionado por una vil mujer entre tantas historias que narraban sus poemas, sumado un baile considerado complejo y decadente, cuando imperaba la pareja suelta, simplemente moviéndose como dos diferentes mundos, sin más pretensión rítmica. Resultó casi imposible, entonces, que se instalara el tango en los lugares que surgían de moda, con predominio completo de la música electrónica, las medias sombras y las cabinas de sonido.

Otro elemento que influyó, fue la migración de la *noche* del centro porteño a los barrios. La década del sesenta, inauguró territorios de creciente expansión. El conurbano bonaerense. Así como el cordón norte, lindante a la costa, completaba el circuito iniciado en su extensión capitalina, hasta Vicente López, Olivos y San Isidro.

En tanto, las capas medias y populares se establecieron en el oeste. Con centro en el mencionado *Pinar de Rocha*, a metros de la estación de trenes de Ramos Mejía. Los fines de semana, la zona fue el lugar de paso de miles y miles de jóvenes que frecuentaron lugares diseñados, decorados y construidos, afines a los nuevos paladares. Pubs, golfitos, bares, discos, poblaron la zona, a partir de cruzar la avenida General Paz. Desde su intersección con Gaona inaugurando la recorrida con Barbazul. Ingresando, también por Rivadavia, esperaban *Cepo, Cíclope, Camelot, Cristopher, Capricho, Miko's, Juan de los Palotes, Poupe, Capote, Yesterday, Palo 1, Jonas & Co., Ayeres, Boa, Il Corno, Jet Set, Saloon, Crash, Lord Byron* u *Stadium*. Esporádicamente realizaron presentaciones de grupos del rock nacional como del pop, tanto nacional como latino, siendo dominante la música ofrecida por un oficio que se instaló: los disc jockeys.

La Perla del Atlántico

La debacle laboral, para los músicos y sus flacas formaciones orquestales, impactaron, además, en un estrechamiento de la oferta de obras nuevas, en razón que solían recurrir a repertorios probados y conocidos, como manera de mantener vigencia con obras establecidas.

Mar del Plata, surgida como reducto de las capas patricias, a comienzos del siglo XX, donde pasaron sus veraneos en formidables mansiones del barrio de *Los Troncos* (hoy, la zona conocida como *La Loma*). Un énclave en la ciudad, que contó con clubes deportivos exclusivos, de neto corte *british*, como el *Mar del Plata* o los 18 hoyos del *Golf Mar del Plata*, de cara al mar. También hoteles,

como el *Bristol*. O los que poblaban la barranca, entre la actual playa Varese y Cabo Corrientes, conocida como la *Playa de los Ingleses*, entre los cuales se contaba el *Saint James* con salida directa al mar y al boulevard Peralta Ramos.

Para los sesenta, todavía conservaba el pasado señorío. La intendencia de los socialistas, con Teodoro Bronzini a la cabeza (Mar del Plata al igual que la ciudad de Montero, en Tucumán, fueron durante años y ante diferentes regímenes nacionales, dos baluartes de administración municipal socialista) favorecieron un formidable *boom* de hotelería y de construcción de propiedades horizontales. Pasando a engrosar el patrimonio de numerosos connacionales, destinados a garantizarse sus períodos de descanso anual. La pesca y la construcción se convirtieron en dos motores del crecimiento marplatense. De tal manera que ha conservado, sostenidamente, su expansión poblacional, con nuevas actividades ubicándose, en la actualidad, dentro de las diez ciudadades más pobladas del país.

Esta situación la convirtió, en los meses de verano, en el epicentro de las vacaciones nacionales con el arribo de turistas de todo el país. Hacia los setenta comenzaron a establecerse complejos vacacionales de diferentes gremios. Tamaña situación despertó la oportunidad para ofertarles a esos veraneantes pudieran conocer y disfrutar lo que durante el resto del año les llegaba por revistas, radio o la televisión.

El actor de origen italiano, Darío *Vittori* (Melito Dario Espartaco Margozzi), fue un pionero en llevar su teatro a los escenarios marplatenses y, tras él, distintos espectáculos.

Los empresarios y artistas del tango también vieron una oportunidad artística y laboral que se presentaba reacia en la capital. Abriendo sus puertas lugares como salones de baile, boite o discotecas diseñadas representando naves espaciales, fortalezas, espaciosos lugares dotados de iluminación moderna y sonido estéreo. Inauguraba una zona, de las afueras, en ambas manos de una arteria que comenzaba a esbozarse: la Avenida Constitución. Pudieron presentarse consagrados artistas en medio de las incertidumbres que presentaba la época. Esta movida se sostuvo hasta mediados de los setenta, donde se completó la instalación de la música electrónica. De manera externa, pero categórica, la ruptura del orden constitucional y la instalación de una Junta Militar, en 1976, sostenida en el terror, aceleró los tiempos de silenciamientos.

En *Enterprisse*, en los '70, se presentó la orquesta de Osvaldo Pugliese y los cantores Roberto Goyeneche y Roberto Rufino; primero en el *Scafidi*, de Cabo Corrientes y luego en su local, *El Viejo Almacén*, lo hizo Edmundo Rivero con invitados; en el *Horizonte Club*, *Re-fa-si* y en recitales en el cine *Independencia*, Aníbal Troilo, tanto con Roberto Grela como su orquesta; en el café concert *Magoya*, José Basso; Raúl Lavié, en *Tío Curzio*; en el *Hotel Hurlingham*, Lucio Demare, otros artistas y conjuntos hacían presentaciones en *La Cachila*, *La Gayola*, *Hotel Provincial*, confitería *París* (en la rambla, debajo del Casino); *Hotel Hermitage*; *Caño 14* (en Buenos Aires y Belgrano); *Sobremonte*; *Sunset*; animando bailes en el *Club Kimberley* o el *Centro Asturiano*, *Yeye* o el pequeño pub *Makao* (Carlos Pellegrini y Boulevard), entre tantísimos más.

Se mantuvieron los espacios bajo techo, en tanto afuera, en la calle o en lugares abiertos rigió, impiadosamente, aquello que más de tres personas reunidas constituían –*a priori*, si lucían cabello largo y barba– una asociación ilícita.

Momento musical[104]

El tango en los sesenta

"La vida es una fiesta, vivámosla juntos".

Federico Fellini

Así, como apuntamos una retracción de la actividad tanguera, surgió una camada, en medio de la batalla de tradicionalistas y renovadores, de nuevos directores, desprendimientos de las orquestas y estilos anteriores, que se sumaron a otros que aportaron un signo distintivo de los sesenta. No solamente reformulando obras del pasado, en orquestaciones y arreglos, sino produciendo una nueva compositiva. El caso de Piazzolla que ya hemos analizado. De los consagrados Pugliese, Troilo, Pontier, Salgán, Leopoldo Federico, Stamponi y otros, surgieron nuevos directores y compositores como Eduardo Rovira, Osvaldo Piro, Julián Plaza, Osvaldo Tarantino, Osvaldo Requena, Pascual *Cholo* Mamone, Néstor Marconi, Osvaldo Berlingieri, José Colángelo, que dieron forma a la camada del interregno. Los músicos encontraron en letristas, imágenes que aportaron cuerpo a sus musicalidades. A los conocidos de Cátulo Castillo, Homero Expósito, se les incorporaron y abrieron camino a una nueva era en materia de letras y letristas: Horacio Ferrer, Héctor Negro (Ismael Héctor Varela), Eladia Blázquez, Cacho Castaña (Humberto Castagna), Chico Novarro.

Dos tangos de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo dan cuenta de los sinsabores de la década, sentando una mirada descarnada de esos años, en *¿Y a mí qué?*, que describió cuál era el clima social, del cual, el tango, padeció, al igual que el país

Si el mundo revirao
–golpeándote–
te tira pa' un costao
de la pared…

Si el vento es un suspiro
y el día tres
ya se piantó de yiro
y queda el mes…

Si al fuego de la fragua
todo fue,
y el jugo de paragua
hoy es café…

Servime de testigo:
¡tené fe!…

104. Momento musical: Pieza corta, originaria del romanticismo, compuesta generalmente con forma de lied.

gritá, gritá conmigo,
viejo ¿y a mí, qué...?

Y pensar que allá en la rama
con mano mansa
me criaste, mama...
¡Pobre mama..! En la balanza
fui, justo, un drama
pa' tu esperanza...

¡Un fracasao...!
¡El careta...!
¡La perdición...!

El que apostó en la mosqueta
su corazón...

Pero ya ves, sos mi Dios.
Juntito a vos, yo no sé
más que gritar: "¿Y a mí qué?"

Si todo ya está usao:
la yerba, el té...
y el dato que todo han dao
de mala fe...

Si aquella pobre grela
no da más
y hoy banca su quiniela
el Juez de Paz...

Si el Santo de la historia
es un ladrón
y alterna el Zanagoria
con Napoleón.

No se te importa un higo
– Daguelé–
Gritá conmigo:
Mama... ¿A mí qué?

Descarnada observación que se integra con *Desencuentro*, de los mismos autores, el otro tango cuya letra realizada a comienzos de los sesenta, que fuera grabado en 1962.

Estás desorientado y no sabés
qué "trole" hay que tomar para seguir.
Y en este desencuentro con la fe
querés cruzar el mar y no podés.

La araña que salvaste te picó
–¡qué vas a hacer!–
y el hombre que ayudaste te hizo mal
–¡dale nomás!–
Y todo el carnaval
gritando pisoteó
la mano fraternal
que Dios te dio.

¡Qué desencuentro!
¡Si hasta Dios está lejano!
Llorás por dentro,
todo es cuento, todo es vil.

En el corso a contramano
un grupí trampeó a Jesús…
No te fíes ni de tu hermano,
se te cuelgan de la cruz…

Quisiste con ternura, y el amor
te devoró de atrás hasta el riñón.
Se rieron de tu abrazo y ahí nomás
te hundieron con rencor todo el arpón

Amargo desencuentro, porque ves
que es al revés…
Creiste en la honradez
y en la moral…
¡qué estupidez!

Por eso en tu total
fracaso de vivir,
ni el tiro del final
te va a salir.

El clima social e institucional instaló, la sensación, de encontrarse como en una nave sin rumbo. La caída del peronismo, las incumplidas promesas de la *Libertadora*, los enfrentamientos, proscripciones, fusilamientos, persecusiones sindicales y políticas, la división de las fuerzas armadas entre facciones, ocuparon el escenario. El frondicismo se había presentado como una instancia democrática –para poder ganar las elecciones avanzó en negociar con el peronismo proscripto, al que luego desconoció–, superadora y esperanzadamente encaminada a resolver los nudos troncales de la cuestión argentina.

Acosado el doctor Arturo Frondizi, impiadosamente, por bandos militares en pugna y sus propias contradicciones, resultaron, éstos, una máquina de impedir y de pretención de sometimiento del poder civil, terminó cayendo vía un golpe de estado. Su caída no solamente implicó, un nuevo avasallamiento a la legalidad constitucional del sistema democrático, sino, además, a la vigencia del pacto social de la República, del cual las fuerzas se habían venido erigiendo como jueces. Resultó un duro masazo a las fuerzas juveniles y renovadoras que se habían aglutinado alrededor de Frondizi, que terminaron defraudadas, y a la deriva. La desazón y la frustración parecían demostrar cierta imposibilidad fáctica de superar las antinomias y los desencuentros.

Para tratar de esconderlos, el *establishment*, montó la parodia de darle el acceso a la presidencia al doctor José María Guido (titular del Senado y por la ley de Acefalía del estado, en el orden sucesorio, dada la renuncia, años antes, del vicepresidente Alejandro Gómez) para completar un mandato maniatado en obediencia a las fuerzas militares conservadoras.

Mario Battistella

Mario Battistella (1893-1968) un prolífico autor que abarcó varias décadas, en cuyas letras testimonió, desde un ángulo particular, como fino observador de la realidad, las inequidades de la misma como el enjuiciamiento a la pretensión de la salvación individual, por sobre la del conjunto. "*Como muestra de mi interés por los temas sociales puedo citar mi tango 'Al pie de la Santa Cruz', que muestra el problema de la familia de un obrero que es encarcelado por ir a la huelga. Está tomado de la realidad. Durante el gobierno de Yrigoyen, en la huelga de los obreros de la fábrica Vassena, uno de ellos fue encarcelado produciéndose el problema que yo pinté en el tango*", declaró.

Su obra abarcó diferentes décadas, trasuntando una inspiración surgida de las vivencias de sus semejantes, en particular, al del amor juvenil, el arrabal, como los barquinazos de la inestabilidad política y las inequidades sociales. Ha dejado abundantes composiciones, muchas de ellas en colaboración musical con distintos autores. El mencionado *Al pie de la Santa Cruz* y *Mar adentro*, en pareja autoral con Enrique Mario Delfino, *Delfy*; Con Gardel, *Desdén*; poniéndole, también, letra al tema de Gardel y José Razzano, *Medallita de la suerte*; en colaboración con Alfredo Le Pera, *Amores de estudiante*, *Criollita de mis amores*, *Melodía de arrabal*, *Me da pena confesarlo*, *Estudiante*, *Mañanita de sol*, *Cuando tú no estás*. Compartió la autoría con Pedro Maffia y Sebastián Piana, en *No aflojés*; con Mario Melfi, *Remembranza*; *Cuartito azul*, con Mariano Mores; con *Charlo* (Carlos José Pérez) *Pinta brava*, *Pasa el amor*; con Edmundo Rivero, *Pa'l nene*, *Para vos*, *Hermano tango*, *Pobre rico* y *Bronca*.

Éste último tango, compuesto en 1963, reflejó la continuidad creadora de Battistella. De manera palmaria describió el estado de ánimo y de opinión, de gran parte de la ciudadanía argentina, ante el desmadre que sufrió la situación nacional luego del golpe contra Arturo Frondizi, bajo las disputas militares de *azules* y *colorados*. Su impacto fue tal que, al poco tiempo, fue prohibida su difusión, medida que se renovó en los siguientes regímenes militares que usurparon el gobierno del estado nacional.

Por seguir a mi conciencia
estoy bien en la palmera,
sin un mango en la cartera
y con fama de chabón.
Esta es la época moderna
donde triunfa el delincuente,
y el que quiere ser decente
es del tiempo de Colón.

Lo cortés pasó de moda,
no hay modales con las damas,
ya no se respetan canas
ni las leyes ni el poder.
La decencia la tiraron

en el tacho 'e la basura
y el amor a la cultura
todo es grupo, puro bluff.

¿Qué pasa en este país,
qué pasa, mi Dios,
que nos venimos tan abajo?
¡qué tapa que nos metió
el año sesenta y dos!
¿Qué pasa?
¿Qué signo infernal
lo arrastra al dolor?
Ya ni entre hermanos se entienden
en esta gran confusión...
Que si falta la guita...
Que si no hay más lealtad...
¿Y nuestra conciencia,
no vale eso más?

Refundir a quien se pueda
es la última consigna
y ninguno se resigna
a quedarse sin chapar...
Se trafica con las drogas,
la vivienda, el contrabando.
Todos ladran por el mando,
nadie quiere laburar.

Los muleros van en coche
Satanás está de farra

y detras de la fanfarra
salta y baila el arlequín..
i Es la hora del asalto!
¡Metanle que son pasteles!
Y así queman los laure
les que supimos conseguir.

Soul[105]

Innovación poética

La temática es siempre la misma, será siempre la misma. La forma de expresarlo es lo que varía. Desde Quevedo, desde Dante o desde Cátulo (para mezclarme en el sorteo), los problemas del hombre, con el amor, la deslealtad, la traición, la alegría o la pena, fueron y son las fuentes más inagotables de la creación artística.

Cátulo Castillo

Héctor Negro (Ismael Varela), a la par de otros autores, como Albino Gómez y Federico Silva, surgieron, en los años sesenta, como jóvenes exponentes del cancionero tanguero. Negro, en colaboración con el guitarrista y compositor Osvaldo Avena, incursionó en temas de verismo social, en el marco de la anunciación de épocas esperanzadoras, de cambios esperados como *Un lobo más*, *Un mundo nuevo*, *Responso para un día gris*. Obteniendo, en 1967 el primer premio del *Festival Odol de la Canción* con *Esta ciudad*, cantado por Reynaldo Martín:

Ciudad,
que se me va de las manos.
A mí
que la amasé en luz y barro.
Ciudad,
abeja de hollín porfiado.
Neón,
sobre el desvelo clavado.

El espaldarazo por la obtención del premio, les permitió ser conocidos por el gran público y continuar desarrollando composiciones testimoniales. Como la que firmó Héctor Negro conjuntamente con Arturo Penón, el bandeononista de Osvaldo Pugliese, *Bien de abajo*, un relato sobre la entereza ante los sinsabores de la vida:

Yo soy bien de abajo y anduve a los tumbos
cuerpeando la mala y al fin le gané.
Me pesó en el lomo conservar el rumbo.
Me costó mis golpes, pero no aflojé.

Otros autores aportaron letras como Julio Huasi con música de Ismael Spitalnik *San Pedro* y *San Pablo*; y con Juan *Tata* Cedrón, *Milonga del Plata*; Oscar Núñez, junto a Osvaldo Berlingieri, *Tamar*; Nira Etchenique; Rubén Garello; Francisco Bagalá; Italo Curio; Roberto Díaz; Juan Gelman (junto

105. Estilo musical estadounidense surgido de la década de los sesenta, derivado del rythm and blues y otras formas de la música negra. Está caracterizado por su ritmo sincopado y la importancia que en su ejecución tienen los instrumentos de viento.

a Juan Carlos *Tata* Cedrón, en *Tres* y *Los tanguitos*); Alfredo Carlino; Mario Iaquinandi (entre otros *Contame una historia* con música de Eladia Blázquez); Darío Cardoso; Margarita Durán; Alma García; Miguel Ángel Hubany; Antonio Nella Castro con Hilda Herrera compusieron el tango *Juanito Laguna se baña en el río* sobre el personaje de Antonio Berni. Luis Alposta, Roberto Santoro, Atilio Jorge Castelpoggi, Osvaldo Rossler exponentes de la generación del sesenta de letristas con temas que describieron costumbres, vivencias, estados de ánimo abriendo un espacio de nuevas significaciones ante los cambios sociales y políticos que se produjeron en el país y en el mundo. Vertiente inspiradora, desde los tiempos de Celedonio Flores, que se extiende hasta nuestros días.

A mediados de la década del sesenta, Jorge Luis Borges, en colaboración con Astor Piazzolla, componen la obra *El Tango*, donde escribió las letras de, entre otras, las milongas *Jacinto Chiclana*, *El títere*, *A Don Nicanor Paredes* y el tango *Alguien le dice al tango*, interpretados por Edmundo Rivero. Las letras, no resultaron un testimonio de la época que se compusieron, sino de las experiencias, del gran escritor, en sus años juveniles que coincidían con los orígenes del tango

Un año más tarde, 1966, Ben Molar (Moisés Smolarchik Brenner) logró reunir, en un mismo proyecto denominado *Los 14 con el Tango*, con el fin de revitalizarlo, donde invitó a los poetas Ernesto Sábato, Manuel Mujica Láinez, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Alberto Girri, Ulises Petit de Murat, Nicolás Cócaro, Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, Baldomero Fernández Moreno, Cayetano Córdova Iturburu, León Benarós, y Florencio Escardó para que le colocaran letras a las obras de Aníbal Troilo, Héctor Stamponi, Julio De Caro, Astor Piazzolla, Sebastián Piana, Miguel Caló, Enrique Delfino, Lucio Demare, Alfredo De Angelis, Osvaldo Manzi, Mariano Mores, Juan D'Arienzo, Armando Pontier y José Basso. Si bien los temas no lograron apoderarse del favor popular, ni que se los versionara en otras orquestas, fue un importante hito que se divulgó por países de la región y en Europa. Se completó con el aporte de los artistas plásticas ilustrando el arte del long play, de parte de Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Carlos Cañás, Santiago Cogorno, Zdravko Duckelic, Raquel Forner, Vicente Forte, Mario Darío Grandi, Julio Martínez Howard, Onofrio Pacenza, Leopoldo Presas, Luis Seoane, Raúl Soldi y Carlos Torrallardona.

Eladia Blázquez y Horacio Ferrer

Dos autores que desarrollaron una fecunda labor creativa, ampliamente reconocida, como exponentes de los nuevos tiempos, Eladia Blázquez y Horacio Ferrer se ubican entre los grandes creadores del tango.

Sueño de barrilete, de 1968, abrió el camino para Eladia Blázquez como autora y compositora, además de intérprete en momentos difíciles para el tango. La inspiración de Eladia se apoyó en la observación de sus semejantes, tomando nota de sus penas y quejas, las experiencias propias y las frustraciones, aspiraciones y reivindicaciones dentro del género tanguero. *A pesar de todo*, *Adiós Nonino* (sumándole letra al tema de Piazzolla), *Mi ciudad y mi gente*, *Si Buenos Aires no fuera así*, *Convencernos*, *Bien nosotros*, *El miedo de vivir* algunos de los numerosos títulos que nos dejó. La canción *Honrar la vida*, una de las composiciones que mejor tradujo su visión y compromiso, ante la misma actuando como una admonición:

¡No! Permanecer y transcurrir no es perdurar,
no es existir
¡Ni honrar la vida!
Hay tantas maneras de no ser,
tanta conciencia sin saber

adormecida...
Merecer la vida no es callar y consentir,
tantas injusticias repetidas...

La sensible mirada y la notable inspiración poética de Horacio Ferrer le permitió alcanzar obras importantes para el acervo tanguero. La sociedad creativa que establecieron con Astor Piazzolla significó una sucesión de obras que se instalaron en el imaginario porteño, generadas en una poética surealista. *La última grela*, la operita *María de Buenos Aires*, los valses *Chiquilín de Bachín*, *Juanito Laguna ayuda a su madre*, *Balada para un loco*, *Preludio para un canillita* y *Preludio para el año 3001*, entre otras tantas creaciones, alcanzaron adhesión y reconocimiento popular expresando, como las obras de Eladia Blázquez y Héctor Negro, tanto una mirada crítica como agria sobre el orden social de injusticias. No pasemos por alto el contexto de aquellas creaciones, en los años de la dictadura de Juan Carlos Onganía y las revueltas populares como la iniciada con el *Cordobazo* (29 de mayo de 1969) y el retorno al país de Juan Perón.

Sortear la censura y el ostracismo implicó el desafío de atravesar las décadas desde los sesenta. Resultó una etapa donde no solo se padeció el aislamiento y retroceso del tango sino que, además, se sumó un marco social de enfrentamientos y disputas ante la recurrencia de gobiernos militares que aplicaron la represión, tanto a las personas como a toda manifestación cultural considerada opositora. Aún así, continuaron realizando obras, como Héctor Negro con música de Osvaldo Avena (*No te entregues nunca*, *Que linda Buenos Aires*, la milonga *Es cuestión de creer*, *Compre, señor, compre*); años después, con Eugenio Chany Inchausti, *Quién me robó la esperanza* y *Candombe de la libertad*, con motivo de la guerra de Malvinas.

Eladia Blázquez, en los setenta y ochenta, continuó aportando composiciones donde nunca estuvo ausente, en mayor o menor medida, su postura de denuncia y el tratar aspectos, tanto de la cotidiana realidad como de la conducta humana. Por ejemplo en *Porque amo a Buenos Aires*, *El corazón al sur*, *Somos como somos*, *La bronca del porteño*, *La cartera de economía* y, junto a Chico Novarro, *Convencernos*. De este último autor es el tango *Cordón* y la *Cantata Buenos Aires* ambos correspondientes a los setenta. Otros autores que incursionaron en la temática social fueron Graciela Fraccino (*Aquí*), José María Plaza (*Volver a Chaplin*), Carlos Tavano (*Memoria del empleado*), Juan Carlos Vattuone (*Un chabón jailaife*), Osvaldo Ardizzone (*Chau ventarrón*), Ernesto Pierro (*Programa 206*), Juan Carlos Giusti (*Pibe de villa*), Romeo Peresán (*Fin de mes*), Eduardo Romano (*La zorra tristeza*), Raúl Pignolino (*Quiero morirme de vos*), Héctor Reitano (*Andén de la estación*), Jorge Sepiurca, Juanca Tavera (Juan Carlos Moscón), Daniel Giribaldi (*Ventanilla*), María Elena Walsh (*Magoya*), *Cacho Castaña* (Humberto Vicente Castagna), Norberto Malbrán (*Mi viejo, aquel herrero*), Hamlet Lima Quintana (*Truco amargo*).

De la sociedad autoral de Eladia Blázquez en la música y Chico Novarro (Bernardo Mitnik) en la letra, surgió en 1986, *Pazzía*, locura en italiano, donde presentaron un cuadro de situación de los hechos transcurridos en tiempos previos del retorno a la democracia:

Vos y yo sentados a la mesa de un café,
Tal como escapados de un dibujo de Calé.
Vemos como al fin pasa la vida,
Esa torta de tres pisos, donde nadie te convida, viejo.
Somos unos locos que vivimos al revés,
La Avenida ´e Mayo alrededor nada que ver.
Solos en el medio ´e la pazzia,
Y no queda ni un tranvía que nos deje bien.

Primero fue Perón, la plaza y el balcón
El bandoneón, la esquina.
Frondizi, el narigón y en la televisión
Un Kennedy sin vida.
El último almacén
Nos deja la emoción más honda.
De nuevo un militar, tres hombres a mandar
Las sombras.
Después ya ni sé bien, porque me fui a París
A recorrer la historia.
Y supe de un Balbín, de aquel abrazo, en fin
De un pacto sin memoria.
Y ahora que volví, a vos y a este fernet
Que añejo.
Mejor ni me contés, si todo está al revés
Pero más viejo.

Vos y yo, dos pibes de la clase treinta y tres,
Me decís qué hacemos con el paso a contrapié.
Hoy que todo el mundo está jugado
Pero nadie muestra el naipe, ni la cara de los dados, viejo.
Vimos cómo el hombre en la luna puso el pie,
Derribar al muro y los sueños de poder.
Ya no nos encajan ningún verso
Que aunque piel y hueso, la sabemos bien.

Vimos cómo el hombre en la luna puso el pie,
Derribamos muros y mil sueños de poder.
Ya no nos encajan ningún verso
Somos piel y hueso, pero más que ayer.

Son[106]

LA LLEGADA DEL ROCK NACIONAL

Soy un fanático del tango. No existe otra cosa. Todo lo que te puede pasar en la vida está en un tango.

José Larralde

Sergio Pujol, sobre el surgimiento del rock nacional, señaló, que el tema compuesto por *Litto* Nebbia (Félix Francisco Nebbia Corbacho) y *Tanguito* (José Alberto Iglesias), "*La balsa pareció reunir todas las influencias posibles de su tiempo: una secuencia de acordes de bossa nova, una marcación rítmica y una tímbrica de cuño Beatle, un estilo de canto completamente desentendido de la impostación tanguera y unos versos que expresaban los anhelos de no pocos jóvenes de la década del 60. Es evidente que La balsa carece del refinamiento de las canciones de Almendra. Tampoco tiene la densidad discursiva del primer Moris ni los afeites bluseros y jazzísticos de Manal. Pero el rock como movimiento cultural necesitaba un annus mirabilis y un hecho fundacional. 1967 y La balsa: he ahí nuestro modesto aporte a los high sixties*".

El coincidir en simbolizar a *La balsa*, como tema iniciático del rock nacional, transcurrido siete años de la década del sesenta, resulta revelador, como punto de partida, en medio del proceso que fuimos presentando. Establezcamos que, tal hecho –el de la aparición de *La balsa*–, se produjo en un marco de músicos pioneros del rock que, también, aportaron composiciones –los casos de Mauricio *Moris* Birabent y Alberto Ramón *Pajarito Zaguri* García, por ejemplo–, asignándole, a ese momento histórico, el sentido de bisagra. El distinguir del lote de *adelantados* musicales a *La balsa*, precisamente, es porque logró integrar en la propuesta, además, el reconocimiento y aceptación del público. Tanto, como una melodía identificable, nutrida de los sones del momento y una letra en castellano, que expresó el sentimiento de un veinteañero ingresando a la década del setenta con sus dudas e interrogantes, del *aquí y ahora*.

Estoy muy solo triste, acá,
en este mundo abandonado,
tengo la idea de irme
al lugar que yo más quiera.

El rock nacional pasó a ser, de manera sustitutiva, el canal de expresión que el tango se había auto-obstaculizado, cerrando sus puertas por las motivaciones que mencionáramos. Hacia el rock se dirigieron las juventudes del país, en los años de los sesenta/setenta. Por lo tanto, la construcción de un rock propio, resultó el gran aporte a la preservación de ciertos aspectos de la identidad nacional tanto por a quiénes se dirigió, como por lo que expresó. Este corrimiento del tango al rock no perdió, dominantemente, su base temática, desde otra forma rítmica: el barrio, el amor,

106. Son, nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo que se cultivan en varios países de la cuenca del mar Caribe, del Golfo de México y de Guatemala.

la soledad, los arrabales, los amigos, las mujeres, la noche, la criticidad al sistema, el resaltar los valores morales y éticos se manifestaron bajo una nueva sonoridad y estética. Lo diferente, lo completó el marco nacional al que estaba sumida la sociedad.

En noviembre de 1970, por impulso, entre otros, de Daniel Ripoll, el director de la revista *Pelo*, se realizó el *Festival de la Música Progresiva de Buenos Aires*, que pasó a la historia como el primer B.A.Rock I. Durante el mismo se congregaron más de 30.000 personas, convirtiéndose en el mojón que instaló el rock nacional del que participaron *Los Gatos, Manal, Almendra, Vox Dei, Moris, Pajarito Zaguri, Arco Iris* y *Alma y vida*, en tiempos del gobierno militar de Juan Carlos Onganía.

El alejamiento del tango del favor popular resultó por marginación, dado el debate interno que lo atravesó y lo encerró sobre sí mismo, impidiéndole cualquier resistencia ante la crisis del país, los intereses externos y, como colofón, la aciaga noche de terror que cayó, primero bajo el gobierno de entonces y luego, en su versión más genocida, a través de la dictadura militar, en marzo de 1976. El rock nacional significó una muralla, hecha con lo que se tenía a mano, de resistencia antidictatorial y ante el proceso de transculturalización. Preservando el idioma, en sus canciones, a los músicos y compositores en sus grupos, dando identidad a su público, con sus problemáticas. En tal sentido, el rock no ha sido un competidor que buscó la extinción del tango. Por el contrario, lo *canyengue* se había resignificado en un hijo, surgido de los nietos de aquellos antiguos inmigrantes, que habían dejado un patrimonio de melodías.

Una parte de las expresiones del tango, miraron hacia el exterior, atentos a las oportunidades que pudieran surgir, como la que se le presentó a Juan Canaro, en 1953, de presentarse en Japón por primera vez una formación de tango. Los innovadores, en tanto, se asentaron en París y, desde ahí, llevaron su música al resto de los países vecinos: Astor, *Cuarteto Cedrón*, Juan José Mosalini, que veremos más adelante. En plenos años duros, 1979, Julio Tahier, estrenó, en un sótano donde funcionaba el teatro *La Fábula*, en el barrio del Abasto, *Gotán*, dando inicio a una especie del género que bautizaron de ópera *rantifusa*. Poco menos de diez años después, el pianista Manuel González Gil, repuso esa obra, que cuenta la historia del tango, recurriendo a numerosas páginas musicales, desde los orígenes hasta el presente.

El rock nacional revivió, con algunas semejanzas, la génesis que había experimentado el tango, sobre todo en el carácter intuitivo y audidacta de sus iniciales intérpretes. Las letras no fueron ni portuarias ni prostibularias, sí tratando de reflejar la cotidaneidad de los jóvenes, en un mundo que se les presentaba adverso. Conservando, en la lírica, el soporte argumental de los amigos, el futuro, la mujer, el amor, el barrio y Buenos Aires. Por caso, la surgida entre *Litto* Nebbia en sociedad con *Moris*, *Ayer nomás* cuando:

salí a la calle y vi la gente
ya todo es gris y sin sentido,
la gente vive sin creer.
Sin creer.

Rodolfo *Fito Páez* con su *Carabelas nada*, donde evocó que el :

Tango que me hiciste mal
y sin embargo te quiero
quiero sepultar
la vieron a tu vieja
con un pan de Hasch
vendiéndole a los negros
en la calle Montparnasse.

Charly García, *con* Tango*;*

Calavera rompe y raja y todos miran
Vos tomás un trago largo y te olvidás
De los consejos que te dan
Todas tus minas
Y las cosas de tu barrio
Lo olvidás en cualquier bar.

Miguel Cantilo con *Yo vivo en una ciudad* y *Marcha de la bronca*; de Claudio Marciello y de un etílico y oculto F.H. Whisky, *La llaga*; Adrián Abonizzio, *Tangolpeando*; Luca Prodan, *Mañana en el Abasto*; la *Bersuit Bergarabat* con *Porteño de ley*; Raúl León Gieco, *Alas de tango*, que presentó en su LP *15 Años de Mí*, y que volviera a grabar junto a Esteban Morgado y Cuestarriba:

Su frágil figurita iluminaba el salón
presencia de alas de tango alucinado y seductor
si Scola la hubiera visto se la llevaba con él
tan pálida, en su vestido negro, volaba de placer.

El tiempo no era tiempo en aquel lugar
un solo gozo era ver las parejas bailar
cada giro en mi cabeza fue una historia
Buenos Aires con su magia se metió en mi memoria.

Aromas de la noche entraban por el ventanal
reinaba el dos por cuatro en las inquietas miradas
acariciaba el bailarín su linda espalda
hacía girar sus pies al compás del alma.

Alas de tango llenaban de luna la penumbra
y en un brindis de champagne la sala fue quedando a oscuras
el día que se baile tango en las calles del amor
cara a cara, ojos cerrados, corazón a corazón.

Cada giro en mi cabeza fue una historia
Buenos Aires con su magia se metió en mi memoria.

Avellaneda blues de Claudio Gabis y Javier Martínez:

Vía muerta, calle con asfalto siempre destrozado.
Tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados.
Hoy llovió y todavía está nublado.

Sin embargo, durante los años del proceso militar surgieron espacios, con ciertas formas de sostenimiento de características independientes. En Rosario, se sucedieron varias dando lugar a lo que se conoció como *la trova rosarina* con Juan Carlos Baglietto, Silvina Garré, entre otros. En Buenos Aires, a instancias de Rubens *Donvi* Vitale y Esther Soto, los padres de Lito y Liliana Vitale, se constituyó MIA, Músicos Independientes Asociados, en 1975.

Réquiem[107]

El país ingresó en su noche más oscura

Tuve un sueño, que no era del todo un sueño.
El brillante sol se apagaba, y los astros
Vagaban apagándose por el espacio eterno,
Sin rayos, sin rutas, y la helada tierra
Oscilaba ciega y oscureciéndose en el aire sin luna;
La mañana llegó, y se fue, y llegó, y no trajo consigo el día,
Y los hombres olvidaron sus pasiones ante el terror
De esta desolación; y todos los corazones
Se congelaron en una plegaria egoísta por luz.

George Byron

Los gobiernos militares han llevado a cabo, en su afán disciplinador, con imprescindible soporte represivo, un canto arengado de preservación del orden; manipulando, con fines absurdamente ordenadores, bajo la censura, la persecución y la cárcel, la vida de los ciudadanos. En el caso del lenguaje pretendiendo anular, lo que consideraban indeseado, indigno e imponer sus concepciones, a manera de preservación inmaculada. Uriburu, ya en 1931, había emprendido una cruzada delirantemente moralizadora, ordenándole, a Enrique Cadícamo por caso, cambiarle el título a *La casita de mis viejos* por el más filial *La casita de mis padres*.

Bajo el mandato del general Pablo Ramírez, volvieron a resurgir una serie de acciones destinadas a depurar el lenguaje, buscando, una entidad moralizante del uso cotidiano que se hacía del lunfardo. Hasta prohibieron las emisiones de los tangos grabados por Gardel donde utilizó letras *lunfas*. Fue así como se dispuso que *Sobre el pucho* pasara a ser *Un callejón en Pompeya*; *El ciruja* por *El recolector*, *La catrera* por *La cama* y *Yira yira* por *Camina, camina*.

Entre los tangos que fueron prohibidos por las diferentes dictaduras militares en Argentina, desde 1930, se encuentran *Bronca*, de Mario Battistella y Edmundo Rivero; *Gorriones*, Celedonio Flores y Eduardo Pereyra; *Jornalero*, Atilio Carbone; *Pan*, Celedonio Flores y Eduardo Pereyra; *Matufias*, Ángel G. Villoldo; *El Ciruja*, Alfredo Marino y Ernesto de la Cruz; *A mi país*, Roberto Díaz y Reynaldo Martín; *Pajarito*, de *Dante A. Linyera* (Francisco Bautista Rímoli); *Cambalache* y *Qué vachaché*, Enrique Santos Discépolo; *Al pie de la Santa Cruz*, Mario Battistella y Enrique Delfino; *Caballito criollo*, Floro Ugarte y Belisario Roldán; *Al mundo le falta un tornillo*, Enrique Cadícamo y José María Aguilar; *Acquaforte*, Juan Carlos Marambio Catán y Héctor Pettorossi; *Mentiras criollas*, Oscar Arona; *De sol a sol*, Daniel López Barreto; *Solo*, Fernando Solanas:

Solo y sin un mango,
como en un suicidio,

107. Pieza musical que acompaña un texto litúrgico.

solo tengo un tango
p'contar mi exilio.

Los gobiernos militares surgidos, luego de setiembre de 1955, prohibieron tanto lo que consideraban *foráneo* y *disolvente*, como que mencionara a la expresión política que habían derrocado: el justicialismo. Las listas de prohibiciones abarcó tanto a las obras como a sus intérpretes y autores. La tendencia se agravó en la medida que los golpes posteriores crecieron en la censura de las diferentes manifestaciones artísticas, en nuestro caso las músicas populares.

Para mediados de la década del setenta, la sociedad no lograba resolver su destino político. Las posiciones, en pugna, habían ido radicalizándose, estrechándose los márgenes de maniobra de unos y otros, alejándose posibles encuentros a una salida institucional satisfactoria. El ejercicio de la democracia aparecía como una quimera, de la cual el descreimiento y la falta de práctica de la generación que había conocido, durante dieciocho años las proscripciones, el exilio, la imposición de planes y medidas mediante constantes asonadas militares, planes Conintes, derogación de la Constitución, censura, represión y cercenamiento de libertades, agotamiento del sistema de partidos, no aparecía potable de ser seducida con una instancia política que había sido vilmente degradada. Asimismo, las capas dirigentes recurrieron a su manual de resolución de las contradicciones, aplicado históricamente. El mismo, parecía establecer, en su artículo primero: *el mejor tratamiento de las contradicciones es haciéndolas desaparecer*, derogado por el "Nunca Más!".

La juventud postperonista, bautizada en la experiencia frustrada del frondicismo, del triunfo de la revolución cubana, de la mística que transmitió el *Che* Guevara y el *foco revolucionario*, había ido profundizando la radicalización de sus posturas. Produciéndose un proceso de revisión y revaloración positiva del período 1945-1955, generando un respaldo al retorno de Juan Perón de su exilio español. Pasando a ser una generación que, a diferencia de la de sus padres, distinguió al peronismo, como una opción conveniente y necesaria. La brecha abierta en la sociedad, entre las alas conservadoras frente a las reformistas y revolucionarias, se manifestó en grados de violencia física, atentados y en una espiral creciente de enfrentamientos.

Para fines de 1975, alcanzó sus puntos más altos. Desatándose la represión, inicialmente a través de bandas (herederas de *Tacuara* o de la *Guardia Restauradora Nacionalista*) nutridas intelectualmente desde la revista *Cabildo* y las distribas del fascista Bruno Genta, con integrantes cívico-militares, autodenominadas la *Triple A*, para terminar invadiendo todos los estratos gubernamentales, convirtiéndose en terrorismo de estado. Lo que volvió a demostrar, una vez más, la incapacidad e incomprensión para resolver las disputas sociales dentro del marco legal e institucional. Las fuerzas armadas, tal como lo habían venido haciendo desde el 6 de setiembre de 1930, no dudaron en asumir, como pretorianos, la defensa del orden social que consideraban dañado y cuestionado. Desde el derrocamiento de Yrigoyen, recurriendo a la base argumental fijada en la proclama golpista del '30, las fuerzas militares habían ido profundizando, tanto la represión de los sectores medios y bajos como el cercenamiento de las libertades y del sistema constitucional, además de la aplicación de caminos contrarios a las grandes mayorías y los intereses nacionales, convirtiéndose en el brazo político-militar del *establishment*.

El alzamiento, convertido en golpe de estado, instaló la dictadura bajo la forma de Junta Militar que presidió Jorge Rafael Videla (ejército), acompañado por Eduardo Massera (marina) y Héctor Agosti (aeronáutica). Asumieron la representación de los sectores más concentrados de la economía, antidemocráticos y conservadores, asaltando el poder y ocupándolo en las primeras horas del miércoles 24 de marzo de 1976. Derrocando al deteriorado y vapuleado gobierno de Isabel Martínez de Perón, a meses de cumplir su mandato constitucional (para octubre de ese año estaban previstas las elecciones presidenciales). La instalación del gobierno de facto se hizo

bajo el programa económico de los sectores representados, a través de su ministro de Economía, descendiente de uno de los fundadores de la Sociedad Rural Argentina e integrante de las familias más consustanciadas con lo que Sarmiento llamó "*los hacendados de la bosta*": José Alfredo Martínez de Hoz. Tras de sí se nuclearon los terratenientes afincados en la pampa húmeda, beneficiarios de la renta agrícola-ganadera, aliados a las grandes industrias como al capital financiero, parasitario e internacional. La misión de las fuerzas armadas fue imponer la paz de los cementerios, a cualquier precio, actuando como tapón, impidiendo cualquier atisbo de resistencia que obstaculizase los planes monopólicos y oligárquicos. Consistente en aplicar el desmantelamiento y desguace de la actividad productiva, resultare igualmente de capitales estatales o privados nacionales. "*Como plaga de langosta*" –al decir de Víctor Heredia– desmontaron buena parte del aparato productivo nacional, que había logrado sortear los barquinazos y derrapes de años anteriores.

Tamaña misión requirió una acción directa y de alto impacto, dispuesta a erradicar cualquier germen que consideraran, o sospecharan, de incurable o intratable, apelando a terapias de desapariciones, encarcelamientos, cesanteados, sustituyendo el estado de derecho por el sistema dictatorial mediante aplicación de la censura, exilios y asesinatos. Disponer la política de tierra arrasada impuso una acción decidida e implacable. Autoproclamados dueños absolutos de la vida y de la hacienda de millones de ciudadanos, desataron la más brutal acción represiva. El fin último fue erradicar todo lo que consideraban pernicioso, que se había instalado en las mentes y comportamientos de sus compatriotas, hasta de sus hijos, apropiándoselos o aplicándoles igual suerte mortal que a las víctimas. Para lo cual, "*se comunica a la población que la Junta de Comandantes en Jefe ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de la Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.*"

Como imaginarios poseedores de un mandato divino, del que eran alentados por intelectuales, medios de difusión, periodistas, representantes políticos, económicos y religiosos afines y una parte de la sociedad, desensillaron en el aparato del estado. La clase política había claudicado en toda la línea, en la posibilidad de encontrar vías sustitutivas, antes de llegar a un golpe de estado en el que se jugaba, también, su propia suerte.

Charly García compuso, *Los dinosaurios*, dando cuenta de lo que ocurrió en forma de crónica musical:

Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Pero los dinosaurios van a desaparecer. No estoy tranquilo mi amor,
Hoy es sábado a la noche,
Un amigo está en cana.
Oh mi amor
Desaparece el mundo
Si los pesados mi amor llevan todo ese montón de equipajes en la mano
Oh mi amor yo quiero estar liviano.
Cuando el mundo tira para abajo

Yo no quiero estar atado a nada
Imaginen a los dinosaurios en la cama
Cuando el mundo tira para abajo
Yo no quiero estar atado a nada
Imaginen a los dinosaurios en la cama
Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Pero los dinosaurios van a desaparecer.

En el plano de la cultura, al que evaluaban un frente donde sus considerados enemigos habían afincado parte de su fortaleza, les implicó una acción intensa y extensa. Sólo cabía la sustitución plena, vía las técnicas de exterminación que aplicaba en otros ámbitos: sindical, educacional, económico, político.

La concepción pedagógica de Pablo Bruera, a cargo del ministerio de Educación, a partir de marzo de 1976, sostuvo que debía existir una articulación entre la libertad individual y colectiva, pero que ésta, sólo era concretable a partir del establecimiento del orden. No sólo orden social, sino un orden interno, generado por un disciplinamiento externo y el autocontrol personal. Para lo cual implementó la *Operación Claridad*. Consistente en un plan a través del cual pretendió identificar a los opositores al régimen, en el ámbito cultural, para lograr la esperada articulación, a través del orden. Los integrantes del *Proceso* se sintieron amenazados por las ideas y proyectos que calificaron de *apátridas* y *extranjerizantes*, por eso, buscaron restaurar sus escleróticos *valores occidentales* y *cristianos* y erradicar toda concepción ideológica que no fuera afín a esa perspectiva.

En una entrevista al presidente de facto, Jorge Rafael Videla, expresó que "*la Argentina es un país occidental y cristiano, no porque esté escrito así en el aeropuerto de Ezeiza; la Argentina es occidental y cristiana porque viene de su historia. Es por defender esa condición como estilo de vida que se planteó esta lucha contra quienes no aceptaron ese sistema de vida y quisieron imponer otro distinto [...] consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquel que en el plano de las ideas quiera cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir subvierten valores [...] El terrorista no sólo es considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar, a través de ideas contrarias a nuestra civilización, a otras personas*".

Durante una conferencia de prensa, en 1979, Jorge Rafael Videla respondió al periodista de *La Nación*, José Ignacio López, de manera cínica y perversa cuando lo interrogó sobre la desaparición forzoza de personas, dada una mención del tema realizada por el papa Juan Pablo II: "*Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido.*"

A un mes del golpe, en medio de haberse desatado el mayor baño de sangre, fruto de la general represión emprendida, en el teatro de operaciones que para las fuerzas armadas constituía el país, el 29 de abril de 1976, en Córdoba, en el Regimiento de Infantería Aerotransportada de La Calera, hizo arder una montaña de miles de libros apilados que consideraron subversivos. Autores

nacionales y extranjeros, de todas las disciplinas, fueron convertidos en cenizas por ser pernicioso su conocimiento *afectando al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana, a fin de que no pueda seguir engañando a la juventud sobre nuestro más tradicional acervo espiritual: Dios, Patria y Hogar*. Asimismo, la quema de libros continuó. Al tiempo, le tocó el turno a los editados por el Centro Editor de América Latina, que dirigió Boris Spivacow, contando con la sentencia favorable de un mayor retirado del ejército que actuaba como juez federal en La Plata, Héctor Gustavo de la Serna, quien dictaminó, mediante la ley N° 20.840 de *Seguridad Nacional*; *Penalidades para las actividades subversivas en todas sus manifestaciones*, el allanamiento y clausura de la editorial. Luego de un juicio iniciado en 1978, que consideró "*peligrosos para la seguridad nacional*", dos años más tarde, ¡24 toneladas! de libros del CEAL, equivalentes a un millón y medio de ejemplares, resultando el "*30 por ciento cuestionable es atentatorio a la realidad social actual de nuestro país (...) propiciando éstas la difusión de ideologías, doctrinas, sistemas políticos económicos o sociales marxistas, tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución*", fueron arrojados al fuego, en un baldío de Sarandí.

La música argentina también registró desaparecidos como Héctor Federico Baccini, organista, sacerdote que se encontraba tramitando su estado laical, detenido-desaparecido desde el 25 de noviembre de 1976, en La Plata, visto en el centro clandestino de detención *Arana* (también conocido como *Puesto Zorzal* o *El Campito*); Marta María Barbero, desde el 6 de diciembre de 1977; Rubén Esteban Alonso, desaparecido el 23 de noviembre de 1976, en Lanús, trabajaba en el Sindicato Argentino de Músicos; Enriqueta Elguera Díaz; José Abel Fucks, en La Plata, el 2 de setiembre de 1976 y visto en el C.C.D. *La Cacha*; Roberto Claudio Valetti, músico, desde el 1 de julio de 1977; Adriana Irene Bonoldi de Carrera, docente-música, nunca más vuelta a ver desde el 1 de diciembre de 1976, secuestrada en la vía pública, en Godoy Cruz, Mendoza; María Eloísa Castellini, docente-música, desde el 11 de noviembre de 1976, vista en el centro clandestino *Pozo de Bánfield*; Francisco Tenor Cerqueira, pianista brasilero, detenido-desaparecido desde el 18 de marzo de 1976, luego de tocar junto a Toquinho y Vinicius de Moraes, en el Teatro Gran Rex; Luis Enrique Elguera Díaz, músico chileno desaparecido en la Capital Federal, el 27 de julio de 1976; Enrique Eduardo Elía, músico secuestrado en la vía pública en Olivos, el 6 de setiembre de 1977; Pedro Roberto Insaurralde, músico, desaparecido de su domicilio en Ciudad General Belgrano, en el Gran Buenos Aires; Héctor Sergio Reynaud Ríos, músico, secuestrado en la vía pública, en la Capital, el 24 de octubre de 1977; René Russo, músico, secuestrado de su domicilio en Orán, Salta, el 24 de marzo de 1976; Carlos Wintelman, músico desaparecido desde el 12 de julio de 1977, en Rosario, Santa Fe. (Fuentes: Sindicato Argentino de Músicos; CONADEP; Músicos Desaparecidos durante la última dictadura militar (Facebook); Esteban Buch; Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo - AIDA).

El caso del concertista tucumano Miguel Ángel Estrella, secuestrado y desaparecido en el Uruguay, que por efecto de una eficaz campaña internacional de denuncia logró que lo legalizaran como detenido, logrando su liberación posterior. Del comité internacional para obtener su libertad formaba parte su maestra musical, Nadia Boulanger, el violinista Yehudi Menuhin, además de Yves Hanguenauer y Henri Dutilleaux, entre otros.

Quienes lograron migrar lo hicieron en medio de la improvisación y los apuros que impuso el acoso represivo. Arribando a diferentes destinos para iniciar un duro camino de adaptación al nuevo ámbito, lograr emplearse y contemplar las pobilidades de asentamiento. Una extensa diáspora de refugiados políticos y sociales provenientes de las naciones sudamericanas que habían emprendido experiencias de gobierno en el marco de avanzar en la resolución, casi congénita, de los males y penurias de sus pueblos por fuera de las fórmulas oligárquicas-imperialistas, arribaron a ciudades, aldeas y regiones europeas.

Asimismo, mucho de aquellos obligados por las circunstancias continuaron sus tareas de denuncias y esclarecimiento ante el mundo de lo que sucedía en la Argentina. Algunas de las organizaciones

políticas que habían sido ilegalizadas, como por caso Montoneros, Partido Comunista, Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) operaron en el exterior recurriendo, en particular, a sus integrantes y actividades de la cultura como exponentes de contra propaganda respecto de la que llevó a cabo el régimen a través de embajadas, delegaciones, representantes.

Tras haberse desempeñado como vicepresidente del SAdeM, el Sindicado Argentino de Músicos, las amenazas recibidas obligaron a Gustavo Beytelmann, en octubre de 1976, partir al exilio. Se radicó en París. Inicialmente participó como pianista del grupo electrónico de Astor Piazzolla que durante el primer semestre de 1977 realizó presentaciones en la sala *Olympia*, junto a Tomás Gubitsch, Osvaldo Caló y Ricardo Sanz. Unión musical que no expresaba coincidencias políticas. Mientras Astor continuaba experimentando y dando forma a su propuesta musical, desprovista de todo aparente involucramiento; por el contrario, Beytelmann como Gubitsch y *Piru* Gabetta integrantes del *Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura* (FATRAC), se encontraban comprometidos con el mandato del PRT de difundir la cultura argentina y denunciar las violaciones a los derechos humanos que se consumaban en el país.

La formación del conjunto *Tiempo Argentino*, fue motivado, en gran medida, por esos fines, por el espacio de los dos años que duró la agrupación. Lo integraron Gustavo Beytelmann, en piano; el ex bandeononista de Osvaldo Pugliese, Juan José Mosalini; Enzo Gieco en flauta y saxo; Tomás Gubitsch, guitarra; la voz de Néstor *Piru* Gabetta y los franceses Jean-Francis Leguern, bajo eléctrico y Jacques Paris en batería. Realizaron varios recitales logrando llevar al disco, a través del sello *Hexagone*, en 1978, *Tango rojo*. Los temas fueron compuestos entre Beytelmann y Mosalini con letras que reflejaron el carácter de la comprometida propuesta musical, por *Piru* Gabetta. El tema que le da título al disco describe:

Luna, luna nativa de tango
El más triste de tus tangos
Se está ahogando entre rojos borbotones
Los zarpazos absurdos del leopardo
Han vaciado tu colmenna de canciones.

Un texto de Julio Cortázar, en la tapa del long play le da entidad a la obra. "*Cuando el horror obliga a los hombres a abandonar el país, la poesía y la música parten con ellos; a nadie le extrañará que los artistas argentinos sean hoy tan numerosos en Europa. Para ellos, una de sus pocas alegrías es dar lo que tienen, y los muchachos de Tiempo Argentino dan el tango como quien confiesa sus nostalgias y reafirma a la vez su esperanza en un futuro de luz y de retorno. Esta música se nutre de las viejas raíces populares y a la vez rompe con los moldes fatigados para entrar en sorprendentes y bellos ámbitos sonoros. Lo que aquí se canta contiene la denuncia y el repudio de la opresión que padece nuestro país, y esa manera de entender y de servirse del tango lo transforma y lo proyecta a nuevas sendas. Detrás, invariable y fiel, el ritmo de Buenos Aires late como un corazón que nada ni nadie podrá cambiar, porque su nombre es pueblo*".

El cancionero prohibido

Entre tanto, las circulares del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), organismo dependiente de la presidencia de la Nación, entre 1969 y 1982, bajo el título de "*Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*" prohibieron de ser reproducidos más de doscientos títulos.

Entre algunos de los autores y obras se encontraban Eduardo Falú (*Canto a Sudamérica)*; Cacho Castaña (*Cara de tramposo, ojos de atorrante*; *Yo quiero, tú quieres*; *Si te agarro con otro te mato*); Dino Ramos (*Me casé el sábado*); Carlos Puebla (*Hasta siempre*); Gustavo Leguizamón (*Chacarera del expediente*); Palito Ortega (*Loco por tú culpa*); Roberto Carlos (*Desayuno; Se busca*); Armando Tejada Gómez (*El cóndor vuelve*); Aldo Monges (*Tú culpa*); Camilo Sesto (*Amor libre*); Luis Alberto Spinetta (*Me gusta ese tajo; Entre la lluvia y el viento*); Pablo Neruda (*Tonadas de Manuel Rodríguez*); Alfredo Zitarrosa (*Adagio en mi país; El violín de Becho; Diez décima de saludo al pueblo argentino*); Donna Summer (*Preludio de amor; Fiebre de verano; Trilogía del amor*); Antonio Porchia (*Un amigo, una flor, unas estrellas*); César Isella (*Hombres en el tiempo*); Víctor Jara (*Te recuerdo Amanda*); Joan Baez (*No nos moverán*); María Elena Walsh (*Cielito del Barrio Norte*); Alberto Cortéz (*Viento; Compañera mía; Qué suerte he tenido de nacer; El amor desolado*); Ariel Ramírez (*Alcen la bandera; Es Sudamérica mi voz*); Manolo Galván (*Mi luna; Hoy no me levanto*); Carlos Mellino (*Yo muchacha guardo un beso*); Horacio Guaraní (*Los pájaros de Hiroshima; Sangre de minero; La guerrillera; Estamos prisioneros; Carceleros; Perdón doctor; Memorias de una vieja canción; No sé porque piensas tú*); Carlos di Fulvio (*Pobrecito Papillon; La conquista del desierto; Carne de cañón; El imperio de piedra; Pasa el malón; El combate de San Carlos; Allá va por el toro Villegas; El triunfo del alambre; Soldado Frontera; El final de la epopeya; Tierra ranquelina; La muerte de Calfucurá; Violencia en el parque*); Eladia Blázquez (*Tú ausencia me da tristeza; Doña Fiaca*); León Gieco (*Canción de amor para Francisca y su hijita; Tema de los mosquitos; La historia está; Las dulces promesas*); Queen (*Tiéndete, haz el amor; Echa a tú madre*); Eric Clapton (*Cocaine*); Nicola Di Bari (*Mía*); Charles Aznavour (*Camarada*); Pink Floyd (*Otro ladrillo en la pared*); Cátulo Castillo (*El montón*); John Lennon y Yoko Ono (*Bésame amor*); Daniel Viglietti (*Cruz de amor*); Toto Cotugno (*Sí*); Rod Stewart (*¿Crees que soy sexy?*); Charly García (*Viernes 3AM*). O sea, no únicamente quedaban prohibidas aquellas composiciones que tuvieran un sesgo político o ideológico, sino que se ampliaba a lo que consideraban formas de alentar el amor libre, consumos y hábitos que identificaban como indeseados.

Tamaña censura que se acompañó con prohibiciones de actuaciones, represión y estigmatización de *melenudos* y *barbudos* generaron la ponderación de descubrir y desarrollar formas de expresión aptas para sortearlas. El rock nacional que se había ido desarrollando al calor de diferentes factores, chocó con la instalación del régimen militar. Padeció las generales de la ley. Para fines de 1978 se habían desarticulado numerosos grupos, tanto por la represión reinante como por el ahogamiento de carecer de accesos a la difusión de sus obras, recitales y persecución de artistas y público. *La Máquina de Hacer Pájaros* –una de las más emblemáticas agrupaciones formadas por *Charly García*–, *Invisible*, *Aquelarre*, *Crucis*, *Arco Iris*, *Soluna*.

Aun así, existieron quienes denunciaron los hechos que se vivieron a través de sus letras. Por caso la de *Los Twist*, de Hugo *Pipo* Cipolatti, *Pensé que se trataba de cieguitos* (1983):

Al darme vuelta me di cuenta que eran seis
muy bien peinados, muy bien vestidos
y con un Ford verde [...]
al llegar me dijeron "Buenas noches"
dónde trabaja, dónde vive, usted quién es
punto y seguido
me invitaron a subir al Ford.

Represión, de *Los Violadores*, que dio nombre a un larga duración en 1983:

Hermosa tierra de amor y paz
Hermosa gente cordialidad
Fútbol, asado y vino

así es el pueblo argentino.
Censura vieja y obsoleta
en films, en revistas y en historietas.

Fiestas conchetas y aburridas
en donde está la diversión perdida.
Represión a la vuelta de tu casa
Represión en el quiosco de la esquina
Represión en la la panadería
Represión 24 horas al día.

Semanas largas sacrificadas
Trabajo duro, muy poca paga
Desocupados, no pasa nada
en dónde está, bestias, la igualdad deseada?

Represión en pizzerías
Represión en confiterías
Represión en panaderías
Represión, yo no quiero represión
Represión en Saturno
Represión en Plutón
Represión en Urano
Represión en el Sol.

El Mundial de Fútbol de 1978, en Buenos Aires, resultó el momento de mayor exposición internacional, profundizando la acción de somnífero y aislamiento de la sociedad argentina frente a las denuncias en el exterior, ante los avasallamientos y crímenes que se cometían en el país. León Gieco, por entonces fuera del país, escribió *Esos ojos negros*:

Esos ojos negros que miraban
la poca esperanza del país
también se aprovecharon de la fe
y la voluntad de vivir.

Esos ojos negros que miraban
cómo se ganaba en el Mundial
estaban tejiendo en su retina
una historia prohibida.

Qué lástima que la gente no es tan sabia
de mirar sólo a los ojos para la verdad saber
y quitar respaldo popular si otra cosa
no se puede hacer.

Tarda un tiempo el pueblo
para abrir su puerta pero
cuando la abre pone llave
y te encierra.

El tango, atravesó las generales de la ley que imponen los gobiernos dictatoriales a los géneros populares. Como corriente musical, arribó al período fuertemente golpeado. Su propia crisis se mantuvo irresuelta. Al desmantelamiento de las orquestas estables de emisoras de radio y televisión, se agravó ante el retiro de la actividad y la desaparición natural de músicos de la *guardia vieja*, imposibilidad de reflotar el circuito milonguero como salas de baile, realizar grabaciones o presentaciones, dada la prohibición que contenían estas actividades. Además, restricción de difusión de nuevas obras, manteniendo la de temas e intérpretes conocidos que operaba como bálsamo ante cualquier alteración de lo tradicional; desmotivación y atomización de autores y músicos jóvenes. Hasta económicamente, no resultaba como recurso laboral dada la merma de las contrataciones, como de los *cachet*, caída de derechos autorales u honorarios por clases.

Por lo cual la actividad tanguera quedó reducida, tanto por la conflictividad interna que se atravesaba como por la censura y represión desatada, impidiendo cualquier actividad popular. Los militares toleraron al tango, en tanto resultara una expresión detenida en el tiempo. Evocara tiempos pasados, desengaños amorosos o desdichas de decisiones personales erradas, les era posible de ser admitido. O sea, nada que alentara la innovación musical y menos que resultare un campo fértil a la poética testimonial. Aquellos que gozaban de reconocimiento internacional, como el caso de Astor, que se presentaban en escenarios europeos, como en el sur del país, les brindaba un salvoconducto que les otorgaba inmunidad, en tanto no sacaran los pies del plato.

El brigadier Osvaldo Cacciatore, intendente de la ciudad de Buenos Aires entre 1976/1982, que había piloteado los aviones que bombardearon la Plaza de Mayo, en 1955, impulsó la creación de la *Orquesta del Tango.* En medio del oscurantismo surgió ese espacio que contó con la dirección de Carlos García y Raúl Garello; con la presencia de los músicos Hugo Baralis, Néstor Marconi y Osvaldo Berlingieri, entre tantos; las voces de Hernán Salinas, Nacha Roldán y Francisco Llanos con la animación de Oscar del Priore, permitió, mediante actuaciones semanales gratuitas en el *Teatro Alvear* de la calle Corrientes, preservar el repertorio ante una mirada más tradicional de la mano de García. Garello pudo, luego de su etapa con Troilo, avanzar en temas propios y arreglos (como el recordado *Negracha*) que afirmaron su estilo distintivo.

El tango, también, ocupó el recuerdo de los detenidos-desaparecidos durante la dictadura. Como lo mencionó Néstor Zingoni, en su testimonio sobre el período que pasó en los *chupaderos*, ante los juzgados de La Plata: "*Allí todos los días a las 3 de la mañana, cuando empezaba un programa de tango en la radio, era el momento de la tortura. De 3 a 6 de la mañana, todos los días*".

Apenas consumado el golpe se sancionó el decreto-ley 21329, del 9 de junio de 1976, que anuló los tradicionales feriados de lunes y martes de carnavales, donde se realizaban bailes del que participaban las formaciones orquestales del tango, entre otras. Además de convertirse en una manifestación popular de festejos y participación, mediante murgas, corsos, desfiles, presentaciones. Recién en el año 2010, fueron restablecidos, treinta y cuatro años más tarde.

Asimismo, las bandas militares registraron sus interpretaciones de tangos mediante grabaciones discográficas como *Tango a bordo*, de 1978, por la Banda de la Armada Argentina. Ello en momentos que, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), se había convertido en el centro clandestino de detención más horroroso y feroz del país.

Los juglares del testimonio

La cerrazón que imperó en la etapa del gobierno militar, entre 1976 y 1983, quedó reflejada en numerosas páginas de la obra poética de Víctor Heredia, convertidas en letras de canciones y baladas. Surgido, musicalmente, como *Revelación Juvenil* en el *Festival de Cosquín* de 1967, padeció el secuestro y desaparición de su hermana, logrando convertir su dolor en denuncias dando cuenta del horror que tradujo en sus composiciones. A finales de 1982, se presentó en el *Estadio Obras* de la Avenida Libertador, en Buenos Aires. Para entonces, habían comenzado a permitirse la realización de recitales, post Malvinas. El lugar, colmado de gente acompañó al cantautor en todos sus temas conocidos. La llegada demandó someterse a *cacheos* y requisas policiales con claros fines intimidatorios. Esa noche presentó *Informe de situación*, que grabó en el LP *En vivo* en *La Trastienda*, de ese mismo año.

Generando un estado de conmoción en los asistentes, al ver reflejada en canción, el estado de postración al que había sido sometido el país. La represión, a la salida, sin ninguna causal generó corridas y golpizas, de las habituales por entonces, cuando la posibilidad de la primavera democrática era sólo una aspiración. La letra de *Sobreviviendo* dio cuenta, también, del estado general ante la implacable dictadura y junto al *Informe de situación* se convirtieron en dos temas testimoniales, sobre lo que habían logrado llevar al país los gobiernos de facto:

Sobreviviendo

Me preguntaron cómo vivía, me preguntaron
'Sobreviviendo' dije, 'sobreviviendo'.
tengo un poema escrito más de mil veces,
en él repito siempre que mientras alguien
proponga muerte sobre esta tierra
y se fabriquen armas para la guerra,
yo pisaré estos campos sobreviviendo.
todos frente al peligro, sobreviviendo,
tristes y errantes hombres, sobreviviendo.

Sobreviviendo,

Informe de la situación

Paso a detallar a continuación
el suscinto informe que usted demandó;
duele a mi persona tener que expresar
que aquí no ha quedado casi nada en pie.
Mas no desespere, le quiero aclarar
que –aunque el daño es grave –.
Bien pudiera ser que podamos salvar
todo el trigo joven
si actuamos con fe
y celeridad.
Parece ser que el temporal
trajo también la calamidad
de cierto tipo de langosta,
que come en grande y a nuestra costa

y de punta a punta del país
se han deglutido todo el maíz.
A los manzanos se los ve
cayendo antes de florecer,
se agusanaron los tomates,
y a las verduras, por más que trate,
ya no hay manera de hacerles bien…
ya no sé qué hacer ni tengo con quién.
La gente duda en empezar
la tarea dura de cosechar,
lo poco que queda se va a perder
si, como le dije, no ponemos fe
y celeridad.
Y entre los males y los desmanes
hay cierta gente que – ya se sabe –,
saca provecho de la ocasión;
comprando a uno lo que vale dos
y haciendo abuso de autoridad
se llevan hasta la integridad.
Suscribo nombre y apellido
y ruego a usted tome partido
para intentar una solución,
que bien podría ser la unión
de los que aún estamos vivos
para torcer nuestro destino…
Saluda a Ud. un servidor.

Vals[108]

El cine

La realidad aburre, es algo con lo que uno se encuentra todos los días al abrir la puerta del portal y salir a la calle, el espectador necesita algo diferente.

Alfred Hitchcock

La acción de propaganda del régimen abarcó, prácticamente todos los ámbitos. Tanto donde dispuso de representantes propios o cooptados aprovechó a presentar una visión naif de la realidad. Tal el caso del cine, donde desmontó el cauce que había ido corporizándose en los años anteriores, con títulos como *La tregua*, de Sergio Renán (compitió mano a mano por el Oscar 1974, que finalmente lo obtuvo la felliniana Amarcord), *Quebracho*, *La Raulito*, *La Patagonia rebelde*. El levantamiento de la censura en films había permitido conocer obras postergadas como *El último tango en París*, de Bertolucci; *El silencio*, de Bergman. Los años extremos del período dictatorial, se abrió y cerró con dos obras importantes. Realizada antes del golpe, estrenada un mes después de acontecido, *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, de José Martínez Suárez, en tono de comedia de humor negro, donde tres ancianos hacen desaparecer a sus esposas, constituyéndose en uno de los pocos clásicos argentos en el tema y *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain, de 1981, preanunciando la finalización de la etapa.

El cine, fue una de las herramientas culturales, durante el siglo veinte, ideal para pretender instalar un mundo de película. El gobierno militar recurrió a presentar una imagen, sobre valores conservadores, apelando a exaltaciones de la vida familiar y del trabajo sin contradicciones ni conflictos, de mensaje pretendidamente apolítico. La finalidad de alcanzar un espectador pasivo, permeable a que su elección estableciera preferible la *pax* hogareña y la sumisión laboral, antes que la revelación que produjera confrontar esos valores ante la dureza de la realidad social que vivía. La propuesta de letargo se presentaba almibarada y recurrente en un marco, donde la música, acompañó, de manera simple y pegadiza, convirtiéndose en el metamensaje ofrecido. *Palito Ortega*, a través de *Chango Producciones* protagonizó, y financió, siete largometrajes realizados durante el proceso militar resultando un ariete cultural, como telón de fondo en la formulación de los valores que pretendía imponer a sangre y represión la dictadura.

El mascarón de proa de la nave insignia cultural de la dictadura, recurrió al folklore ante el *Nuevo Cancionero* que había surgido y al que silenciaron mediante censura y represión, que comentamos más arriba. También lo hizo mediante comedias chabacanas, con humoristas, vedettes y libretistas que, apelando a la cosificación de la figura femenina, sirviera de somnífero social. Recurrir a las tradiciones abandonadas, esencialmente rurales, que habían dado forma a lo que consideraban la argentinidad –según los ideólogos militares y sus escribas– permitió dar un marco de restauración, frente a los movimientos culturales que se habían ido constituyendo en los años anteriores. La película de Rubén Cavallotti, de 1981, *Mirá que es lindo mi país*, cuyo título corresponde al nombre

---

108. Baile musical a ritmo lento, originario del Tirol (Austria) por el siglo XII y del sur de Alemania. El vals conquistó su rango de nobleza en Viena a mediados del siglo XVII.

de la milonga compuesta por Argentino Luna, es un ejemplo a considerar. La misma se convirtió en el tema principal del film, con un mensaje de *argentinidad* que buscó articular los ideales de un país vergel, agrícolo ganadero, ante quiénes pretendían su destrucción mediante industrialización y desarrollo, y su reemplazo por formas foráneas:

Mire que lindo mi país paisano
Si usté lo viera como yo lo vi
Un cielo limpio repartiendo estrellas
La madre tierra cunando el maíz
Mire que lindo mi país paisano
Si usté lo viera como yo lo ví.

El gobierno de facto recurrió para llevar a cabo el emprendimiento a *Argentino Luna* (Rodolfo Giménez), Ariel Ramírez, Eduardo Falú, *Atahualpa Yupanqui* (Roberto Chavero), Ramona Galarza, *Los Cuatro de Córdoba*, *Los Visconti*, Luis Landriscina, Julio Márbiz, *Los Hermanos Cuesta*, *Los Indios Tacunau* y *Los Chalchaleros*, dando forma a una cabalgata de imágenes y temas que instalaron una visión lugareña, tradicionalista, de contenido conservador. Milongas, zambas, chamamés, chamarritas como la *Zamba del cantor enamorado*, de Hernán Figueroa Reyes; *El Alazán*, de Atahualpa Yupanqui y *Antoinette Pepin* (Pablo del Cerro); *Córdoba en mi canto*, de Raúl Mercado y Abel Figueroa; *Puestero y cazador*, de *Los Hermanos Cuestas*, además del tema principal de Luna, todas aludiendo a la exaltación de añoranzas provinciales, claramente contrario a las búsquedas y expresiones que había iniciado, y había desparramado, el *Nuevo Cancionero*.

Esa mirada que realizaron sus promotores, excluyó completamente al tango, tanto en la versión tradicional como renovadora. Por entonces, había fallecido, en el '75, Aníbal Troilo, al año siguiente Juan D'Arienzo y, salvo Osvaldo Pugliese que continuaba con su formación pero era excluido por su condición de afiliado al Partido Comunista, habían sido desarticuladas las orquestas paradigmáticas. La opción por Astor Piazzolla, más allá de las simpatías o no, implicaba una figura cuestionadora del orden musical establecido, autor de *Libertango*, de buena llegada a los *librepensadores* franceses, por lo que quedaba descartado de formar parte de la cabalgata *argentinísima*. No cabía atacarlo, menos darle espacio, aun cuando en esos años realizaba presentaciones, los fines de semana, en el sur del país.

El film *Jacinta Pichimahuida se enamora*, de Enrique Cahen Salaberry (1977), quien realizó nueve largos metrajes en el período convirtiéndose también en uno de los más prolíficos directores, fue el encargado de darle forma a esa forma de relato de tono claramente moralizante, que comenzó y terminó con la canción *Aurora*. Los traspiés, como *La fiesta de todos*, que Sergio Renán realizó, en la segunda mitad de 1978, del que siempre se arrepintió, consagró su talento en enaltecer el triunfo deportivo del Campeonato Mundial obtenido en el marco de la dictadura más sanguinaria que hemos padecido, recurriendo a confrontar con *el Contra* de Juan Carlos Calabró, donde Félix Luna, cerró la película, explicando por qué aquel Mundial fue una verdadera *fiesta para todos*. Increíble, cuando a trescientos metros de donde se festejaban los goles de Kempes y Luque, las salas de tortura de la ESMA ejercieron el martirio sobre las personas sometidas, o recibían a los bebés quitándoselos de sus padres, o se conformaban las listas para los vuelos de la muerte y que subían el volumen de la radio en las madrugadas, para apagar con tangos –tal el relato de los sobrevivientes– la tortura y el padecimiento.

Los drogadictos (Enrique Carreras, 1979), fue un intento, burdo, absolutamente fracasado de cine *testimonial*. Asimismo, ¡*Que linda es mi familia*! que Palito Ortega realizó en 1980, como parte de las siete películas que produjo en el período militar, representó, en el marco de una comedia familiar asética, ingresando a la Catedral junto a las *Trillizas de Oro* cantando *La canción de la alegría*.

Emilio Vieyra, un director cinematográfico de numerosas películas realizadas desde *Sangre de vírgenes* (1967), le permitió alcanzar una década después, realizaciones como *Comandos azules en acción* donde, en clave de comedia, dejó bien parados a los comandos parapoliciales. Para 1983, mutará oportunamente de manera crítica, denunciando *El poder de la censura*. Otros cómicos que aportaron a mitigar el desprecio por el comportamiento de las fuerzas militares, fueron Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Javier Portales y las vedetes Susana Giménez, Moria Casan, Mónica Gonzaga, dentro de una larga lista. Fernando Siro y su esposa, Elena Cruz, fueron quienes más comprometidos, ideológicamente con la dictadura se comportaron. Tamaña vocación les permitió realizar diez películas en el período del terrorismo de estado, resultando, el intento más osado, el que efectivizaron en 1980, con *La canción de Buenos Aires* incursionando en el género de la canción popular del que participaron Guillermo Fernández, Ricardo Darín y Manuela Bravo.

Recién cinco años más tarde se estrenó una visión de lo que había transcurrido en los tiempos de *Mira que lindo mi país*, ocultando las reales calamidades por las que se atravesó. Con *El exilio de Gardel*, un doloroso y formidable fresco de los años del exilio, alcanzó a abrirse las ventanas al aire puro. Con música compuesta por Astor Piazzolla y aportes del profesor de piano y cineasta Fernando *Pino* Solanas y José Luis Castiñeira de Dios transitaron todo el film los compases, además, con interpretaciones de Osvaldo Pugliese, Roberto Goyeneche, Susana Lago y, desde el recuerdo, Carlos Gardel. La obra, con la amplitud de perfiles artísticos que implicó, pasó a constituirse en el aporte que el tango ofreció como rechazo y denuncia a los años más tristes de la historia del país. Asimismo, entre otras películas que comenzaron a tratar los años transcurridos bajo la dictadura, *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo, con música de Atilio Stampone y María Elena Walsh, obtuvo el primer Oscar de una producción cinematográfica argentina

Miserere[109]

La guerra de Malvinas

La música constituye una revelación más alta que ninguna filosofía.

Ludwig van Beethoven

Seiscientos cuarenta y nueve argentinos dejaron sus vidas y más de mil resultaron heridos además de los millares que cargaron con mutilaciones, secuelas o que terminaron suicidándose, a pesar de los largos años pasados, como resultado de la aventura suicida emprendida por las jefaturas de las fuerzas armadas.

El gobierno militar que cargaba miles de desaparecidos, asesinados, encarcelados, que había expulsado a millares de ciudadanos al exilio, que ejerció una rígida censura y persecución de cualquier atisbo de crítica, desprestigiado y acosado internacionalmente, con una economía rematada y colapsada y una sociedad amordazada, no escarmentada con esos resultados, completó su desatino incrementando la apuesta.

Hechó mano a la invasión y ocupación de las Islas Malvinas. El 2 de abril de 1982 emprendió una añeja reivindicación nacional que logró generar, inicialmente, la adhesión por alcanzar la integridad territorial alterada por la usurpación de la administración colonialista británica, desde mediados del siglo diecinueve. Una parte importante de la ciudadanía dejó a un costado sus demandas, rechazos y protestas, encolumnándose tras la causa nacional.

Son y serán argentinas, fue el tango que compusieron Sebastian Piana y Francisco Gallardo Sarmiento y que la orquesta de Osvaldo Pugliese, con la voz de Adrián Guida grabó el 31 de mayo de 1982.

Cachito de tierra, retazo del cielo
Perdido en la magia del viejo confín,
Que un día lejano, ladino extranjero
Robara la gloria de nuestro país.

Tal vez por pequeña, tal vez por distante
Nos duela más hondo tu antiguo latir,
Que igual que una herida sangrando en el pecho
Es que al recordarte uno vuelve a vivir.

Queridas Islas Malvinas
Pedazo del corazón,

109. Musicalización del salmo 51, llamado Miserere, del Antiguo Testamento. Se compuso para ser cantado en la capilla Sixtina durante los maitines los miércoles y viernes de Semana Santa. El original se canta en latín.

Donde la sangre argentina
Afirmará la divina
Bandera de mi nación.
Queridas Islas Malvinas
Presente siempre estarán,
En el pueblo soberano
Que respeta a sus hermanos
Y quiere vivir en paz.

La empresa resultó, un magno ejemplo del aventurerismo, el oportunismo y la impericia de la casta militar gobernante. Fue recubierta con las fibras más auténticas de la ciudadanía, apelando a valores y comportamientos dignos para enfrentar al usurpador, a pesar del carácter espurio de quiénes la convocaban. Las tropas, muy especialmente, y suboficiales y ciertos oficiales, estuvieron a la altura de la contienda, sobrellevando las órdenes del generalato de soldaditos de plomo. El valor y entrega de pilotos, tanto de la Aeronática como de la Armada, como los marinos torpedeados del crucero *General Belgrano*, con el patriotismo y estoicismo de miles de jóvenes inexpertos e insuficientemente preparados resultaron un ejemplo ante la conducta indigna de los jefes.

La bravuconada terminó en una humillante derrota que dio cuenta de la improvisación y el abandono al que habían arrastrado a jóvenes imbuidos de fe patriótica, tras una contienda fuera de toda probabilidad de resultados positivos tanto militar, política o diplomáticamente del conflicto. Galtieri, Anaya, Menéndez, Astiz, el canciller civil Nicanor Costa Méndez, entre otros, resultaron los responsables directos. La capitulación final, de manera incondicional, completó el cuadro general de desmadre. El 14 de junio de 1982, la guarnición argentina en Puerto Argentino capituló firmando la rendición ante el comandante de las fuerzas británicas, general Jeremy Moore y el general Mario Benjamín Menénez, gobernador militar de las Islas. Corrupción, torturas, desidia, abandono de las tropas a cargo, actos venales dieron cuenta de un desastre que implicó retroceder en la perspectiva de recuperación negociada, de las islas como parte inalienable del territorio argentino.

Las guerras suelen ser una especie no deseada de partera de nuevas realidades. La de Malvinas, por un lado significó el cadalso del proyecto de gobierno militar, inaugurado en marzo de 1976. Por el otro, significó un giro de ciento ochenta grados respecto a la censura y a las presentaciones del cancionero popular. El rock nacional resultó el gran disparador, oportunistamente utilizado, al que recurrieron las fuerzas armadas para contrarestar la presencia de la música de origen inglés-norteamericano y el clima de derrota, de manera demagógica. Tales circunstancias favorecieron el comienzo de un período de enorme significación. Una manera de volver sobre sus pasos, dejando de lado los atropellos, miserables acusaciones y censura que habían padecido, en los años anteriores, los grupos locales.

Solo le pido a Dios, que León Gieco compuso en ocasión de un intento de guerra anterior, con motivo de la delimitación de límites por el canal de Beagle con Chile, se convirtió casi en una plegaria convergente de todo el país, que la asumió en plenitud.

Sólo le pido a Dios
que la guerra no me sea indiferente,
es un monstruo grande y pisa fuerte,
toda la pobre inocencia de la gente.

Nadie quedó indiferente. Entre tantas, *Como la cigarra*, tema originalmente dedicado al público infantil por María Elena Walsh, en 1972, cuya letra se resignificó ante la realidad que atravesó el país:

Tantas veces me mataron,
tantas veces me morí,
sin embargo estoy aqui
resucitando.
Gracias doy a la desgracia
y a la mano con puñal
porque me mató tan mal,
y seguí cantando.

Post Malvinas, ante la demanda de la sociedad de volver a la democracia que instalase el estado de derecho y la vigencia de las libertades republicanas, dio inicio a una primavera musical superadora de la censura y la persecución padecida. Raúl Porchetto, editó el LP *Reina Madre*, donde pasó revista a los hechos, desde una mirada abarcadora y reflexiva ante un soldado inglés

Pero Madre ¿qué está pasando acá?
Son iguales a mí y aman este lugar,
Tan lejos de casa que ni el nombre recuerdo
¿por qué estoy luchando? ¿por qué estoy matando?

A partir de la instalación del gobierno democrático de Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, se inició una auténtica primavera musical. Numerosas expresiones surgieron o se consolidaron. En 1984, Luca Prodan a través de *Sumo*, *Los Abuelos de la Nada*, *Soda Stereo*, *Virus*, *Spinetta Jade*, *Los Twist*, *Charly*, *Fito* Páez, *Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota*. Hasta *El Trío*, conformado por *Lito* Vitale (teclados), Bernardo Baraj (saxo) y *Lucho* González (guitarra) retomaron diferentes títulos tradicionales recreándolos, desde la legendaria *Merceditas*, la canción de Ramón Sixto Ríos, la *Zamba de Lozano*, del Cuchi Leguizamón y la milonga *Taquito Militar* de Mariano Mores y Dante Gilardoni. Todos estos surgimientos o reapariciones fueron acompañados como nuevos estandartes reestableciendose la participación popular.

Para el tango, en tanto, el futuro aparecía en la misma escala sostenida de decadencia que arrastraba de un par de décadas anteriores. Si bien se registró un revival de todas las manifestaciones culturales, en el caso del tango fue irrelevante y disperso el recupero de los signos vitales. No hubo una explosión de crecimiento como tampoco una implosión existencial. Por el contrario. La sucesión de hechos aparentemente inconexos, algunas veces espontáneos, otros tozudamente sostenidos además de los buscados, como de resoluciones e iniciativas, fueron cerrando la década con diferentes manifestaciones significativas. Convengamos que un país que atravesó una cruenta dictadura genocida y que, además, emprendió una guerra contra una potencia extranjera cayendo vencido es un teatro de operaciones de profundas reformulaciones, revisiones y puntos de partida.

La Argentina, prácticamente por primera vez desde su existencia, cinceló dos políticas de estado. Abrazadas por todos sus habitantes. Una, el de acordar en convivir bajo el régimen democrático, cuidándolo pero aprendiendo a ejercerla como una experiencia desconocida, tanto por jóvenes como por mayores. No existía memoria de la convivencia sin ataduras. Como vimos lo prolongado de los períodos donde el ejercicio de la democracia era más una formulación que una realidad, no habían alcanzado a proveer una base de sustentación. La otra, el de *Nunca Más!* al terrorismo de estado y al modo de resolución de las diferencias recurriendo a la violencia, la tortura y la desaparición de personas, sino sometiéndose al estado de derecho (aún con las debilidades y carencias que ha venido demostrando el de afianzar esos principios entre los argentinos).

La música popular recuperó el mejor hábitat para su crecimiento y desarrollo. El tango se enfrentaba a un desafío de si sería capaz de doblegar las pérdidas sucesivas que lo postraron a un estado casi de inanición. Sólo un Lázaro –manifestado de mil maneras– podría tener la oportunidad de levantarse y andar. El que consideramos el tercer período de la historia del tango, el nuevo, comenzaba a dar sus primeros balbuceos. Vayamos a su encuentro.

Allegro molto vivace

Parte 3 - 3º Movimiento

La Guardia Nueva

Rock[110]

Los multitudinarios recitales

Woodstock cambió la industria de la música.

Stan Goldstein.
(uno de sus organizadores originarios).

En la antesala de los noventa, la hegemonía en el gusto y la aceptación popular, fue plenamente ocupada por el rock. Dentro del cual, el de origen nacional, había dejado atrás su etapa iniciática, de diáspora y censura y avanzó, en un retorno triunfal, para iniciar el período de mayor desarrollo, tanto en bandas, intérpretes, obras, innovación, repercusión dentro y fuera de las fronteras. Con la realización de varias gemas discográficas, alcanzadas desde los primeros años de los ochenta, en adelante. Terminó de delinearse el perfil de su público, con fuerte predominio de amplias franjas sociales de las capas medias y bajas, que sobrellevaron políticas de exclusión y marginación. Fruto del plan de desguace que arrastró la convertibilidad menemista, durante los noventa, en los cinturones industriales del conurbano bonaerense, como de localidades y ciudades del interior. De manera que cobró identidad popular, barrial, de queja y denuncias y las bandas que se formaron permitieron establecer intensos vínculos musicales, estilísticos y de identidad con sus públicos y en sus temáticas poéticas. Como había ocurrido con el tango, el rock se convirtió en el canal de expresión de los jóvenes, alejados, ignorados o repelidos por los exponentes del famélico movimiento tanguero de entonces. El rock había retomado las esencias vitales del tango, en un género diferente, pero que nucleaba y abastecía a todos los estamentos de la juventud argentina con fuertes repercusiones continentales.

A su vez, grupos y solistas, especialmente de origen anglo-norteamericano, comenzaron a realizar giras y encuentros, con masivas concurrencias en Buenos Aires y en el interior. Llevaron a escala internacional, mega recitales, incorporando las innovaciones tecnológicas que, a la manera de los antiguos carromatos de los circos que iban de ciudad en ciudad, volaban de país en país en *tours* internacionales, con entradas cotizadas en dólares, escenarios ambulantes con costosas y sofisticadas escenografías, deslumbrantes despliegues que recorrieron el orbe, para respaldar sus lanzamientos musicales y masificar sus presentaciones.

Para mediados de diciembre de 1980 llegó el grupo británico *The Police*, en su mejor momento como banda, para presentarse en la discoteca *New York City* y, al día siguiente, en el estadio de *Obras*. La tercera presentación la hicieron en Mar del Plata, en el *Radio City*, en un periplo que les demandó presentarse en tres oportunidades en dos ciudades argentinas.

Ocho años más tarde, el británico Gordon Sumner, conocido como *Sting*, se instaló en la plaza de Buenos Aires en el marco de una gira promovida por Amnesty International, actuando en el estadio

110. Género musical de ritmo marcado, derivado de una mezcla de diversos géneros de música folclórica estadounidense,(doo wop, rhythm and blues, hillbilly, blues, country, western son los más destacados y popularizado desde la década de 1950.

de River, post Malvinas, en plena primavera democrática. El encuentro homenajeó a las Madres de Plaza de Mayo, interpretando *They dance alone* (Ellas danzan solas), junto a Peter Gabriel y las Madres en el escenario. Apoteótico e inolvidable recital de más de ocho horas de duración que reunió, en la caída de la tarde del 15 de octubre de 1988, a Sting, Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Tracy Chapman, Youssou N'Dor junto a Charly García y León Gieco interpretando el tema de Bob Marley *Get up*, *Stand up* también coreado por la multitud.

Ocuparon un espacio, tanto en conjuntos como solistas en sus presentaciones, temas que dieron cabida a una mirada de la devastación que habían implicado años de regímenes totalitarios y dictatoriales en los países latinoamericanos. La caída de Allende, en Chile, la instalación de una casta militarista bajo la égida de Pinochet (que había impedido la realización del recital en Santiago, trasladándoselo a Mendoza), más los 30.000 desaparecidos en la Argentina y las resonancias de la Guerra de las Malvinas, en esta parte del continente, representaron una llamada de atención al mundo.

La *Solidarsnoc* (Solidaridad) polaca de Lech Walesa y la inminencia del desmoronamiento del bloque soviético, también fueron íconos de la época, como tierras a redimir. Desde la atalaya de las metrópolis, particularmente las del este europeo, resultaba desde inhumano hasta criminal, el uso despiadado y despótico de la manera que se había ejercido el terrorismo de estado, aún cuando sus sectores dirigentes no resultaban inocentes de aquellos hechos. Una larguísima tradición de centurias, volcada en las plumas de sus escritores más brillantes, dejaron testimonio de las atrocidades en sus historias, de los padecimientos y frustraciones de sus pueblos, y aportaron a una sensibilidad humanista y democrática que, en los últimos años resultó dañada luego de la agresión nazi-fascista y el totalitarismo soviético a una buena parte de Europa. Como también lo fueron las guerras coloniales e imperialistas que emprendieron en Asia, África y América. Aunque estas ocurrían a miles de kilómetros de sus playas, reportando cierto bienestar social y económico a sus estándares de vida, más allá de las denuncias.

Esa conciencia permitió, a músicos e intérpretes, al visitar el país, establecer vínculos con los movimientos de derechos humanos y las víctimas de la dictadura, luego del ejemplar Juicio a las Juntas Militares (1985), hecho inédito hasta entonces en la historia universal de juzgamiento de los culpables de genocidio, ante sus propios tribunales y bajo las leyes del país al que habían sometido. La solidaridad de figuras internacionales, con las causas humanitarias y de derechos humanos, colaboró en aportar y catapultarla en ser asumida por los grandes públicos, sensibilizando sus demandas y asumiéndolas como la punta de un iceberg que, hasta entonces, contaba con descreídos y autocomplacientes, aún en la misma Argentina.

Además, en el mundo se afincó una cultura sostenida, a partir del estilo *touch and go*, manifestándose en lo que se llamó una cultura "*líquida*", posmoderna. Analizada, entre otros, por Gilles Lipovetsky y Zygmunt Bauman, sirviendo para denunciar un proceso que, en el plano de lo económico, político, posterior al derrumbe del bloque soviético y la caída del muro de Berlín, estableció un naciente paradigma. El mundo pasó a ser unipolar. El imperio del mercado se estableció bajo la forma del Consenso de Washington. Nuestro país no fue inmune a tal ofensiva económica-cultural de las expresiones concentradas capitalistas, de predicamento financiero y de servicios, que arrojaron consecuencias nefastas para las producciones y los pueblos periféricos. La cultura del descarte –*use y tire*– como así la creciente globalización, se instalaron modificando los patrones de vida. La revolución de las comunicaciones, comenzó a obtener y disponer de acceso a que lo que ocurriera en cualquier lugar del mundo se lo conociera al mismo instante, mediante la televisión, como fue la transmisión *en vivo y en directo* de la Guerra del Golfo (1990/1991). Se dio inicio al estallido, en cualquier parte del mundo, a una desenfrenada captura del instante. Internet comenzaba a asentar sus reales, logrando amplia adhesión y constituyéndose en una formidable herramienta de transformación de los usos y costumbres, de las economías, como de comunicación de las poblaciones y regiones del planeta.

Sudamérica pasó a convertirse en un apetecible mercado para las corporaciones, para lo que estamos considerando las musicales extranjeras, con el fin de acercar a sus figuras. Tanto más que como un país es visto como una región a recorrer en las giras: Brasil, Argentina, Chile, Perú, Uruguay resultaron los puertos donde desembarcó el circo rockero y sus conjuntos –en algunos casos no precisamente en el esplendor de sus ciclos–. La arremetida se desplegó, a todo lo ancho del frente de ataque, además, conquistando territorios de audiencia. La producción musical local profundizó su corriente identitaria, propia, sin dejar de tener oídos ni reconocimiento al aporte artístico que, muchísimas veces conllevaron, también, las bandas y creadores del exterior.

El tango

Sigmund Freud sostuvo que la figura del padre (no sólo como ascendiente, sino en la representación de la continuidad) es de tal dimensión que, cuando un hijo emprende su propio rumbo, siempre conservará su guía de muelle de partida. Quedará atrás, al que podrá recurrir cuando lo requiera, volcando la mirada para no olvidar de dónde y de quién se partió. El tango, en tal sentido, forma parte de la estructura genética de los argentinos, de su adn identitario. Es el muelle del que se partió y que aun, ante las brumas, nunca dejó de ser una marca iniciática.

Suele recordar Michel Peyronel –ex baterista del grupo *Riff*, de *heavy metal*– que se le *ocurrió* el fundar una emisora de fm dedicada al tango, hacia 1986, dado que cuando bajaba de un avión ponía una radio para saber en qué ciudad estaba y se encontraba que sonaba *Shakira* pudiendo ser Bogotá, Londres o Dubai. De ahí que decidió emitir tangos –originalmente desde la fm Splendid– de manera continua durante todo el día y con buena calidad de reproducción, que expresara que se estaba en Buenos Aires, recuperando y reinstalando su identidad sonora y tanguera. Al tiempo, emitió imágenes, semblanzas y recordatorios a través de la señal de cable de *Solo Tango*, recurriendo y editando un vasto archivo fílmico y fotográfico que permitió el salvataje de secuencias de películas, programas de televisión y radio del pasado. La música popular ciudadana reapareció, aglutinada, con sus obras, cantores, artistas, músicos y orquestas del pasado, como una manera de volver a los orígenes, y recuperar sus vesiones.

Misa[111]

Las tinieblas

Donde termina la razón, comienza el arte.

Dino Saluzzi

La etapa piazzollana transcurrió entre resonancias y consecuencias, las cuales se reportaron, algunas como esperables y, las más, como desconocidas e insospechadas. No extrañas. Como suele ocurrir cuando aparece un referente catalizador –en este caso Astor Piazzolla– que cuestionó la situación vigente por la que atravesó el tango, hacia mediados del siglo veinte y postuló su reformulación desde las mismas entrañas de la época gloriosa. Bajo coordenadas expresivas que dieron cabida a nuevas simbolizaciones. Éstas, a su vez, a partir de la música popular, incorporando los afluentes del jazz y la música llamada clásica. La dimensión de los efectos que produjo, la renovación musical del tango, alcanzó un impacto directo en el repertorio y en la estilística de la interpretación, en cierta parte de las formaciones de *la guardia vieja*. La transformación que generó Piazzolla en el tango podría comparársela –salvando las distancias, pero potenciando sus efectos– a la que lograron *Los Beatles* desde las formas hasta las texturas de las composiciones. Nada sería como fue en el pasado. Las versiones de Troilo y Pugliese, del último período, sólo para tomar dos casos con raíces de las décadas anteriores, más Garello, Mederos, Baffa-Berlingieri, Piro, Marconi, *Sexteto Tango*, *Salgán-Delío*, de los sesenta y setenta, fueron las que más asimilaron la ola y buscaron acercarse a los cambios estructurales, mediante arreglos y orquestaciones sin llegar los grados de osadía del maestro, que demostraron que ya nada sería como en el pasado inmediato. Finalmente, una vez más, se comprobó que era inútil pretender tapar el sol con una mano.
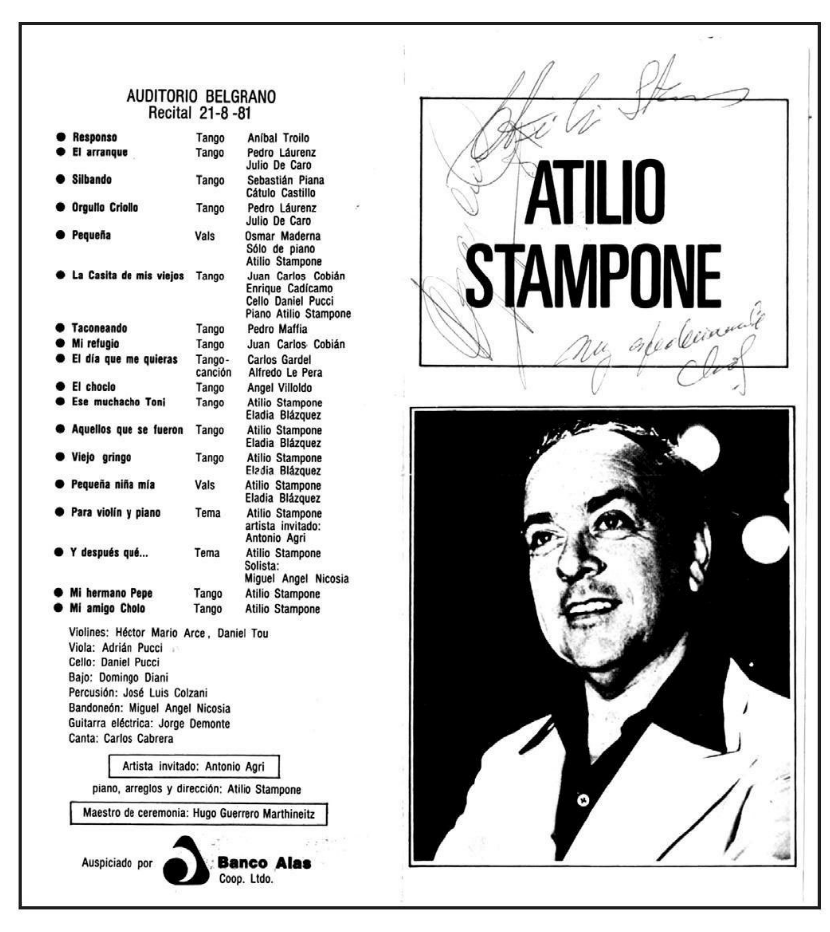
Hemos venido otorgándole significación a la dimensión de la embestida llevada a cabo por Piazzolla contra el *statu quo* tanguero. Para mil novecientos noventa, –cuando enfermó gravemente y, dos años más tarde, falleció– el cuadro de situación reportó que la renovación piazzolleana había logrado instalarse. Por su propia propuesta creativa, interpretaciones, campos exploratorios, y producción alcanzando el reconocimiento de sus pares locales, en casos, tardíamente. El tango, para ser asumido como música popular, había necesitado el reconocimiento fuera del país, de otros públicos, músicos y creadores del viejo mundo. Piazzolla logró que su música fuera admitida, en plenitud, por sus colegas locales luego de haber sido interpretada en los escenarios del mundo, con el reconocimiento de críticos, auditorios y colegas.

Su obra dejó establecido un legado, no una escuela. El legado de asumir el desafío de la innovación, no el continuismo del estilo interpretativo. Esa es una de las más claras enseñanzas que aportó Astor a las nuevas generaciones.

111. Forma musical sacra, es una composición coral que traslada a la música secciones fijas de la liturgia eucarística.

Tanto el entorno musical, como las dinámicas sociales y culturales, demandaron y se asumieron en la búsqueda de nuevas expresividades. Se reporta un *triunfo* piazzolleano, en la instalación de un nuevo tango, pero el proceso de continuidad histórica se encontraba fracturado. A la muerte de Piazzolla, en 1992 le sucedió, tres años más tarde, la de Osvaldo Pugliese, quien había mantenido su esencia decareana en plena vigencia con su propuesta orquestal, afiatándola hasta alcanzar niveles superlativos, tanto ampliando su rico repertorio como orquestando obras de los renovadores. Ni uno ni otro abandonaron sus propuestas fundadoras de estilos (sí las revitalizaron), traspasaron el período y quedaron como faros alumbrando un rumbo a las nuevas camadas de tangueros. En el caso de Pugliese, tanto por la revalorización de sus construcciones musicales, sus obras, las interpretaciones, su perfil ético.moral como la manera de funcionamiento de su pyme como cooperativa, resultaron suficientes estímulos para las camadas tangueras que lo sucedieron lo consideraran como la botella arrojada por el mar en una playa y en cuyo interior se describe un mapa al tesoro. Situación que no ha sido similar en el caso de Astor Piazzolla.

Horacio Salgán percibió, en 1991, la situación que atravesaba el tango lo que lo llevó a escribir su libro Curso de tango, donde manifestó la orfandad y "*como agradecimiento por haber tenido la suerte de haber podido formarme en las Orquestas, donde aprendí a tocar el Tango. Las Orquestas eran un crisol donde las ideas de sus integrantes y/o de otros músicos, algunos de ellos verdaderos creadores, se experimentaban, se tocaban, y se sumaban para crear estilos de ejecución, formas rítmicas, etc. Estos aportes fueron los que, poco a poco llevaron al Tango al altísimo nivel musical al que ha llegado. Actualmente, no es nada fácil el pertenecer a una Orquesta, considerando el escaso número de ellas que subsiste. Esto dificulta, a quienes quieren formarse dentro del género Tango, la posibilidad de acceder al amplio conocimiento necesario para su ejecución e interpretación. No olvidemos que las Orquestas han sido siempre las mejores escuelas para este aprendizaje.*"



AUDITORIO BELGRANO
Recital 21-8 -81

Responso	Tango	Aníbal Troilo
El arranque	Tango	Pedro Láurenz Julio De Caro
Silbando	Tango	Sebastián Piana Cátulo Castillo
Orgullo Criollo	Tango	Pedro Láurenz Julio De Caro
Pequeña	Vals	Osmar Maderna Sólo de piano Atilio Stampone
La Casita de mis viejos	Tango	Juan Carlos Cobián Enrique Cadícamo Cello Daniel Pucci Piano Atilio Stampone
Taconeando	Tango	Pedro Maffia
Mi refugio	Tango	Juan Carlos Cobián
El día que me quieras	Tango-canción	Carlos Gardel Alfredo Le Pera
El choclo	Tango	Angel Villoldo
Ese muchacho Toni	Tango	Atilio Stampone Eladia Blázquez
Aquellos que se fueron	Tango	Atilio Stampone Eladia Blázquez
Viejo gringo	Tango	Atilio Stampone Eladia Blázquez
Pequeña niña mía	Vals	Atilio Stampone Eladia Blázquez
Para violín y piano	Tema	Atilio Stampone artista invitado: Antonio Agri
Y después qué...	Tema	Atilio Stampone Solista: Miguel Angel Nicosia
Mi hermano Pepe	Tango	Atilio Stampone
Mi amigo Cholo	Tango	Atilio Stampone

Violines: Héctor Mario Arce, Daniel Tou
Viola: Adrián Pucci
Cello: Daniel Pucci
Bajo: Domingo Diani
Percusión: José Luis Colzani
Bandoneón: Miguel Angel Nicosia
Guitarra eléctrica: Jorge Demonte
Canta: Carlos Cabrera

Artista invitado: Antonio Agri

piano, arreglos y dirección: Atilio Stampone

Maestro de ceremonia: Hugo Guerrero Marthineitz

Auspiciado por Banco Alas Coop. Ltdo.

ATILIO STAMPONE

Programa de la presentación de Atilio Stampone y orquesta es el Auditorio de Belgrano, 1981. (Colección del autor).

Superar el momento

Las transformaciones sociales, la conformación de un diferente mercado de la música, las crisis vocacional, las disputas intestinas, la merma de obras e intérpretes, irregularidades en la sociedad autoral, la carencia de espacios donde pudieran presentar y ofrecer sus propuestas musicales, el alejamiento del público a las versiones tradicionales como de las propuestas innovadoras, la consolidación de otras expresiones musicales como el rock nacional y el folklore, tanto propio como latinoamericano, en el marco de un país golpeado por confrontaciones internas, a posteriori de una brutal dictadura y una derrota bélica, actuaron como escenario del período de las tinieblas, llevando, a la duda, la posibilidad de traspasar ese cono de sombra, por parte del tango.

El tango *for export*, pintoresquista, sobrevivió, más como una respuesta a la demanda turística que como una expresión vital. Bombardeado, con manifestaciones que, sostuvieron que el tango había sido una música del pasado, considerando que no tenía cabida, a finales del milenio. El peligro de la inanición con riesgo de muerte, acuciaba. La época dorada había terminado hacía rato y el nuevo escenario post Piazzolla imponía nuevas respuestas. No había estímulos para su ejecución, ni para escucharlo, ni bailarlo y, hasta padeció un fuerte desdén social. Los estereotipos que las usinas simplistas han utilizado como forma de agravio y descalificación al tango, presentándolo como una expresión llorona, lastimera, el tratamiento cosificado de la mujer que termina abandonando hombre, rondó la indiferencia, aparecía como *demodé*[112]. Si bien no carecía de cierta verdad, era insuficiente y parcial como argumento que había inundado el imaginario social.

¿Que el Gotán no le gusta, che?
Siento mucho, peor pa' usted.
Ya lo batió don Campoamor:
"Todo es según el cristal..."
(...)
Viva el Tango, que es un fresco
de madonas, casanovas y cornelios,
comedia humana que a lo malo y a lo bueno,
que a lo lindo y a lo feo
lo escrachó del natural.

Viva el tango. Raúl Garello y Horacio Ferrer, 1988.

La mujer, para el momento histórico que nos referimos, había alcanzado una resignificación profunda de su rol, tanto en la vida productiva como su lugar en la sociedad y en la pareja. El desacartonamiento de las costumbres, la creciente tendencia a la igualdad de oportunidades en mujeres y hombres, la presencia y ocupación de espacios en las distintas funciones de la organización social, la aparición de una moda orientada a distinguir y resaltar las figuras humanas; como una dimensión diferente de la estructura familiar, producto del sinceramiento de las relaciones y del entorno que trajo la sanción de la ley de divorcio, en 1987.

No siempre en el amor se dan las cosas
o arriban al final imaginado,
y hoy llego a esta tarea fatigosa
de dividir los bienes del pasado.
(...)

112. Pasado de moda.

Te dejo un pedacito de mis sueños
metido en el bolsillo de este saco,
me llevo tu sonrisa y tus silencios
ocultos en el disco del Polaco.

División de bienes. Héctor Dengis y Raimundo Rosales, 1988.

Como la incidencia progresiva, en capas sociales del campo del psicoanálisis y un retroceso de la práctica de ritos y dogmas religiosos y culturales. La aparición de los estilos *unisex*, provocaron un boom en el acceso a indumentarias de manera masiva, producto de un mercado de la confección y la moda por su globalización de marcas, modas y costumbres. Todo ello, a la par que la mujer pugnó por la igualdad de capacidades y posibilidades.

La carencia de un rumbo musical, en el tango, que retomara su historia, implicó una serie de mojones, dispersos, inconexos unos de otros, que permitieron ir resignificando la nueva etapa, donde el ingreso al sistema democrático resultó una positiva palanca para despertar de un sueño que lo había aislado de su vitalidad, en medio de los pliegues de la sociedad argentina.

Ese deambular errático, que recurrió al pasado para sostenerse, pero insuficiente para resurgir, además de acosado, por los más peligrosos cantos de sirenas, resultó carente de la seducción necesaria para recapturar a los públicos. A diferencia de otros momentos, en particular el del surgimiento de Piazzolla, en los cuarenta, se producía un estancamiento de referentes. Por entonces, los que permanecían, se los veneraba como a dioses. Insustituibles, íconos, como viejos capitanes que seguirían el destino de sus naves, más que como maestros poseedores de un saber imprescindible de ser traspasado a las nuevas generaciones.

Para fines de la década del ochenta la situación del país era compleja. El profundo deterioro económico arrastró al gobierno de Alfonsín en una pendiente crecientemente mortal. Moratoria del pago de la deuda externa, inflación mensual que alcanzó el 78% llegando a la hiperinflación, fracaso del económico *Plan Primavera*, aumento exponencial de los productos de consumo básicos y corrida del dólar, 25% de índice de pobreza, destronaban toda expectativa favorable de futuro.

En medio de esa debacle apareció el tema de Cacho Castaña, *Septiembre del 88*, donde describió los indicadores del deterioro en que había caído el país. El tema había sido compuesto en 1978, presentándolo recién diez años después, como un canto esperanzador:

Septiembre de 1988, Buenos Aires, Argentina.
Querido amigo:
Se me acaba de volcar el mate sobre
la carta que te iba mandar.
Por eso te vuelvo a escribir.
Me alegra mucho saber que te va bien.
Aquí la cosa sigue igual.
Pero, de una manera u otra,
vamos a salir adelante.
Hay algo que no se debe perder nunca,
y es la esperanza.
(…)
Si acaso te encuentras con otro emigrante
decile que vuelva, que
pronto seremos mejores que antes.

Que todo fue culpa de cuatro atorrantes,
que sólo lograran que el pueblo no cante
Volvé cuando quieras que juntos
podremos salir adelante.

Cielito[113]

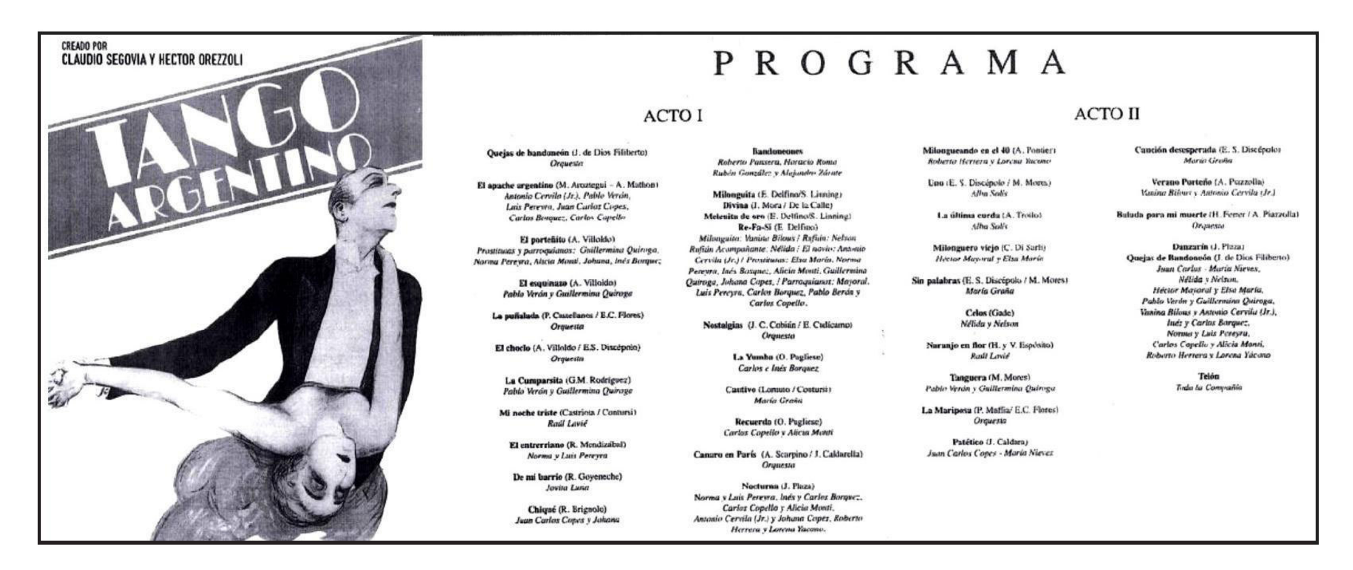
Recomponer el eslabón perdido

Cuando nosotros armamos El Arranque *nos dimos cuenta que eso que escuchábamos en los discos requería de mucho trabajo, de mucho estudio para saber cómo hacerlo. No había orquestas a las que ir a escuchar y nos dimos cuenta que estábamos como un poco solos. En los cuarenta, en los cincuenta, había orquestas por todos lados. Cualquier músico que le interesaba tocar podía entrar en una orquesta y comenzar tocando de tercer violín, cuarto bandoneón, o lo que sea, y eso era algo natural. No se daban clases. Al desaparecer las orquestas se pierde ese ámbito natural en el cual los músicos aprendían a tocar. Por eso esta necesidad no es una idea, es una necesidad de armar un espacio, una orquesta escuela de tango donde nosotros podamos invitar a los maestros que nos digan cómo se toca. Que venga un tipo que tocó con D'Arienzo y nos muestre cómo tocaba. O que venga algún violinista que tocó con Francini y nos explique por qué esa orquesta sonaba como sonaba. Porque sacarlo de los discos es muy difícil. Muy difícil. Uno puede copiar y reproducir muchas cosas pero hay otras que si alguien no te las muestra físicamente es imposible. Hay que rescatar la transmisión oral. Todos dicen qué interesante, qué bueno, probablemente se le haya ocurrido alguna vez a otro. Lo que me parece que nadie tiene conciencia es de lo urgente. Cuando estos tipos no estén más se terminó todo. Y nos vamos a dar cuenta el día que estemos ¡solos!.*

Ignacio Varchausky

La cita corresponde a lo que el contrabajista Ignacio Varchausky, de la *Orquesta El Arranque*, al inicio de la película "*Si sos brujo (Una historia de tango)*", reflexionó, junto con el violinista Ramiro Gallo, con implacable sensatez, sobre los peligros de extinción de la tradición musical de la ejecución del tango, de su sabor, de su *swing*, más allá de la partitura. La necesidad del reaprendizaje, en razón de la profunda brecha que separaba las orillas, sin puentes, en las que había quedado la posibilidad de la continuidad estilística del tango. El film, realizado en el 2005, dirigido por la realizadora y guionista norteamericana Caroline Neal, es una historia que reconstruyó el proceso de conformación de la Orquesta Escuela de Tango. Creada en el año 2000, fue invitado que la dirigiera Emilio Balcarce, violinista y autor de *La bordona*, entre otros. Al tiempo, la orquesta quedó bautizada con su nombre, imponiéndose recuperar y transmitir, para la formación de los jóvenes músicos, el conocimiento y profundización en los estilos orquestales. Partiendo de los arreglos originales de las formaciones de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán, Astor Piazzolla, Carlos Di Sarli, Leopoldo Federico, Juan D'Arienzo, Osvaldo Fresedo, Alfredo Gobbi, Julio De Caro.

113. Danza tradicional surgida en la región pampeana bonaerense, en Argentina.



CREADO POR
CLAUDIO SEGOVIA Y HECTOR OREZZOLI

TANGO ARGENTINO

PROGRAMA

ACTO I

Quejas de bandoneón (J. de Dios Filiberto)
Orquesta

El apache argentino (M. Aroztegui - A. Mathon)
Antonio Cervila (Jr.), Pablo Verón, Luis Pereyra, Juan Carlos Copes, Carlos Borquez, Carlos Copello

El porteñito (A. Villoldo)
Prostitutas y parroquianos: Guillermina Quiroga, Norma Pereyra, Alicia Monti, Johana, Inés Borquez

El esquinazo (A. Villoldo)
Pablo Verón y Guillermina Quiroga

La puñalada (P. Castellanos / E.C. Flores)
Orquesta

El choclo (A. Villoldo / E.S. Discépolo)
Orquesta

La Cumparsita (G.M. Rodríguez)
Pablo Verón y Guillermina Quiroga

Mi noche triste (Castriota / Contursi)
Raúl Lavié

El entrerriano (R. Mendizábal)
Norma y Luis Pereyra

De mi barrio (R. Goyeneche)
Jovita Luna

Chiqué (R. Brignolo)
Juan Carlos Copes y Johana

Bandoneones
Roberto Pansera, Horacio Romo, Rubén González y Alejandro Zárate

Milonguita (E. Delfino/S. Linning)
Divina (J. Mora / De la Calle)
Melenita de oro (E. Delfino/S. Linning)
Re-Fa-Si (E. Delfino)
Milonguita: Vanina Bilous / Rufián: Nelson / Rufián Acompañante: Nélida / El novio: Antonio Cervila (Jr.) / Prostitutas: Elsa María, Norma Pereyra, Inés Borquez, Alicia Monti, Guillermina Quiroga, Johana Copes, / Parroquianos: Mayoral, Luis Pereyra, Carlos Borquez, Pablo Verón y Carlos Copello.

Nostalgias (J. C. Cobián / E. Cadícamo)
Orquesta

La Yumba (O. Pugliese)
Carlos e Inés Borquez

Cautivo (Lomuto / Contursi)
María Graña

Recuerdo (O. Pugliese)
Carlos Copello y Alicia Monti

Canaro en París (A. Scarpino / J. Caldarella)
Orquesta

Nocturna (J. Plaza)
Norma y Luis Pereyra, Inés y Carlos Borquez, Carlos Copello y Alicia Monti, Antonio Cervila (Jr.) y Johana Copes, Roberto Herrera y Lorena Yacono.

ACTO II

Milongueando en el 40 (A. Pontier)
Roberto Herrera y Lorena Yacono

Uno (E. S. Discépolo / M. Mores)
Alba Solís

La última curda (A. Troilo)
Alba Solís

Milonguero viejo (C. Di Sarli)
Héctor Mayoral y Elsa María

Sin palabras (E. S. Discépolo / M. Mores)
María Graña

Celos (Gade)
Nélida y Nelson

Naranjo en flor (H. y V. Expósito)
Raúl Lavié

Tanguera (M. Mores)
Pablo Verón y Guillermina Quiroga

La Mariposa (P. Maffia/ E.C. Flores)
Orquesta

Patético (J. Caldara)
Juan Carlos Copes - María Nievez

Canción desesperada (E. S. Discépolo)
María Graña

Verano Porteño (A. Piazzolla)
Vanina Bilous y Antonio Cervila (Jr.)

Balada para mi muerte (H. Ferrer / A. Piazzolla)
Orquesta

Danzarín (J. Plaza)
Quejas de Bandoneón (J. de Dios Filiberto)
Juan Carlos - María Nieves, Nélida y Nelson, Héctor Mayoral y Elsa María, Pablo Verón y Guillermina Quiroga, Vanina Bilous y Antonio Cervila (Jr.), Inés y Carlos Borquez, Norma y Luis Pereyra, Carlos Copello y Alicia Monti, Roberto Herrera y Lorena Yácono

Telón
Toda la Compañía

Programa que detalla temas e intérpretes. (Colección del Autor).

Como el Ave Fénix

Las tinieblas que atravesaron al tango comenzaron a dar señales, dispersas, de cierto despejamiento, a partir de hechos, luego del retorno de la democracia y el triunfo presidencial de Raúl Alfonsín. Insuficientes, durante los ochenta, aunque resultaron signos de tozuda resistencia como el que mencionaramos anteriormente del emprendimiento de Peyronel.

La conformación de la compañía musical de los empresarios Claudio Segovia y Héctor Orezzoli, en la cual crearon el espectáculo *Tango argentino*. Permitiendo distinguirlo como un hito del recupero de lo perdido. La época fue propicia, tal como señalamos más arriba, para la formación de espectáculos itinerantes. Estos empresarios formaron una compañía que llevó el tango a los escenarios europeos y estadounidenses, a manera de contraofensiva. Convocaron al dúo Horacio Salgán-Ubaldo de Lío; al *Sexteto Mayor*; a los cantores Roberto Goyeneche y Raúl Lavié; a los bailarines, con coreografía de Juan Carlos Copes, a su compañera María Nieves; Gloria y Rodolfo Dinzel; Pablo Verón; Miguel Angel Zotto; Milena Plebs y a *Virulazo* (Jorge Martín Orcaizaguirre) y Elvira Santamaría (su pareja) quienes debutaron el 13 de noviembre de 1983, en el *Teatro Chatellet*, de París, con gran éxito, instalándose, a partir del año siguiente, en el *Broadway* de Nueva York. La apuesta resultó ampliamente ganadora, obteniendo un beneficio suculento: un importante aporte a la reinstalación del tango en el mundo.

En tanto, en Buenos Aires, dos espacios sostenían cierta continuidad, la *Orquesta del Tango de Buenos Aires* (1979) que dirigían Raúl Garello y Carlos García y que habían recurrido a instrumentistas, tanto de las anteriores formaciones tangueras, del ámbito clásico y de jóvenes ejecutantes, y la *Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto"*, con presupuesto de la Secretaría de Cultura de la Nación. Resultaban las formaciones que permitieron cierto mojón de la interpretación y de las obras.

En marzo de 1986 se estrenó *El exilio de Gardel*, una película de Fernando *Pino* Solanas que relató la vida de exilados argentinos en París durante los años del proceso militar. El guión cinematográfico fue elaborado por el mismo *Pino* y Envar El Kadri, en tanto la música, compuesta por Astor Piazzolla, contó con la colaboración de José Luis Castiñeira de Dios y Solanas.

En los salones de la ex tienda *San Miguel* (actual *Palacio San Miguel*, de Suipacha y Bartolomé Mitre) se filmó la representación de una milonga, en la trama cinematográfica, oportunidad que permitió dejar registrada la actuación de la orquesta de Osvaldo Pugliese, interpretando *La yumba*.

Dos años más tarde, *Litto* Nebbia fundó la compañía grabadora *Melopea* la que se dedicó a producir y promover nuevos intérpretes como a recuperar antiguos cancioneros de géneros nacionales. En diciembre de 1988, se llevó a cabo el *Primer Festival Internacional de Tango de Buenos Aires*, que se sumó al mencionado emprendimiento en radio y televisión de Peyronel.

Chacarera[114]

La Escuela de Avellaneda

Hoy en la Argentina se experimenta una especie de gran reconciliación: la de los jóvenes con el tango. Lo escuchan y lo tocan, como se puede comprobar con la proliferación de orquestas noveles. El recambio alcanza a las generaciones y los sexos, por lo que no debe sorprender que en la tradicionalmente masculina fila de bandoneones de la nueva Orquesta Escuela que dirige el veterano Emilio Balcarce haya hoy nada menos que tres mujeres.

Rafael Filipelli y Federico Monjeau

La intendencia de Avellaneda, en 1986, junto a la gobernación de la provincia de Buenos Aires, crearon un instituto oficial que ocupó un lugar en la recuperación de la música popular. Para el tango, significó una instancia vital de la continuidad de su proceso histórico. Dándole cabida, a la transmisión de conocimientos, junto a la sistematicidad del aprendizaje y a la apertura conceptual, como ha sido la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Resultando capaz de iniciar el proceso de reaprendizaje y formación musical de jóvenes instrumentistas populares. Lo significativo de disponer de tamaña academia, permitió sistematizar una formación que recuperara, de las camadas de músicos pioneros, mayoritariamente *orejeros*, autodidactas, intuitivos, en general, de rudimentarios conocimientos de música en los orígenes del tango, sus maneras de 'decir'.

La centralidad de una Escuela puede implicar el riesgo de perder el eclecticismo de los anteriores ejecutantes, surgidos de las diferentes formaciones, que suelen arrojar distintas miradas de manera individual y dispersa, con todo lo que de positivo también conlleva. Como así establecer cierta forma de estandarización estilística, relegando las improntas personales, finalmente más enriquecedoras. En cambio, atesora y adquiere la administración del conocimiento, la historia del mismo y la instancia de su revisión sistemática como requerimiento permanente y ámbito de diversidad de las distintas cátedras y orientaciones, dentro de un colectivo en la sistematicidad. Todo esto válido y esperanzador, en tanto no quedara capturada ni desteñida esa "roña", como la llaman los músicos, que es el plus interpretativo que no consta en ningún lado y que forma parte de esa buena dosis de encantamiento, que todo arte encierra.

La Escuela de Música Popular de Avellaneda, que continúa su tarea de nivel oficial, terciario, dependiente de la Dirección Artística de la Provincia de Buenos Aires, cuenta, entre su alumnado, con estudiantes instrumentistas provenientes de toda la Argentina como de Chile, Perú, México, Uruguay, Japón, Colombia, Holanda, Bélgica, Alemania, entre tantos otros países, dado el nivel formativo que brinda y la especialidad que desarrolla. Está orientada al tango, jazz y folklore, permitiendo, la formación tanto de ejecutantes como de docentes habilitados para ejercer.

114. Baile popular argentino de parejas sueltas que incluye zapateo y una coreografía en la que los bailarines se enfrentan, retroceden y giran.

Su constitución

La Escuela tomó forma mediante la conformación de una Comisión que tuvo por finalidad, el analizar y proponer un proyecto, destinado a sistematizar institucionalmente la formación de músicos populares. Para ello, el Director de Enseñanza Artística, Oscar Cacho Tirao –que había sido guitarrista del quinteto de Piazzolla–, convocó a un grupo de destacados músicos para delinear el perfil pedagógico organizativo de la nueva institución.

Manolo Juárez formuló los contenidos en folklore, Hugo Pierre de jazz y Horacio Salgán los de tango. En tanto, sobre Rodolfo Mederos y Daniel Binelli recayó el plan de estudios para la carrera de bandoneononista. Integraron el Consejo Académico, fijándose los objetivos de "*formar músicos capaces de crear y transmitir el sentir de nuestro pueblo, generando para ello hábitos de estudio en ámbitos que hasta ahora han sido abordados intuitivamente...*", según una información de la época. La primera camada de instrumentistas egresó en 1989, dando comienzo, también, al dictado de la Carrera de Magisterio de Música, que proveyó de los primeros maestros del país especializados en música popular.

El plantel inicial de profesores nucleó a consagrados nombres, que fueron dándole su impronta, como Rodolfo Mederos, Horacio Salgán, Juan José Mosalini, Daniel Binelli, Orlando Trípodi, Aníbal Arias, Rubén *Chocho* Ruíz, Hugo Romero, Ciro Buono. La presencia de Mederos, que había formado parte de la línea de bandoneones de Osvaldo Pugliese –al igual que Binelli–, representó, para los jóvenes alumnos, una instancia distintiva que influyó en las épocas siguientes, como veremos. Por sus aulas, aportaron sus conocimientos musicales y formativos, además Rodolfo Alchourrón, Cayetano Crimi, Virgilio Espósito, Emilio Balcarce, entre tantos.

El aprendizaje, de manera sistematizada, dió acceso al conocimiento de la evolución del tango, como así sus estilos y rítmicas, abarcando desde la época primitiva y la guardia vieja (1850/1920), la época decareana (1920/1950), la guardia nueva y la época actual, recurriendo a obras de los compositores más representativos de cada período, a los fines que, el alumno, experimente la transformación cultural que asumió el género, desde sus comienzos hasta nuestros días. En lo referente al manejo del estilo y sus aspectos rítmicos, se privilegió el trabajo con tres de los formatos clásicos en los que aparecen la mayoría de las composiciones populares del género: tango, milonga y vals. Respecto al desarrollo de las distintas capacidades que se abordan en cada cátedra, trabajando sobre dos planos principales: el instrumento y el repertorio. En el primero se agruparon no sólo las condiciones técnicas del manejo del instrumento en cuestión, sino también todo aquello que hace a los diferentes elementos del estilo, es decir, las escalas, arpegios, fraseo, bordaduras, etc.; y, para los instrumentos melódico/armónicos, los acordes, modelos rítmicos, acompañamiento. En los tres años que dura la carrera encaran trabajos relacionados con la actividad orquestal, de formaciones grupales de solistas, como ejercicios de improvisación. Abordan, además, armonía, melodía y acompañamiento para dar lugar a los arreglos tal lo que señaló Javier Cohen, en la web, jefe del área Tango quien, junto a Beba Pugliese, Julián Peralta, Claudio Aristimuño, Walter Castro, entre otros, conforman la plantilla de profesores, en diversos campos e instrumentos.

La Escuela –como otras instituciones académicas que se generaron posteriormente–, permitió el surgimiento, como cantera, año a año, de camadas de músicos formados en el dos por cuatro resultando la mayor consistencia, del principal canal de sustentabilidad del tango nuevo. Alcanzando, no solamente a la formación de connacionales, sino de otros países, como manera de abrevar en las nutrientes del tango.

Permitiendo establecer un nuevo ámbito de entrecruzamiento de la movida tanguera. No serán las salas de los prostíbulos, ni de peringundines, cabarets, recreos, salas de billares o mesas de

dados, ni los bailes en clubes, como habían sido en el pasado, sino el compartir una carrera con otros semejantes. Mediante cursadas, presentaciones, charlas y debates, escuchas de grabaciones y de actuaciones en vivo, seleccionando propuestas, hasta maneras de gestionarse, debatir e intercambiar experiencias con otras camadas como con profesores-instrumentistas, establecer coincidencias y diferencias, todos aspectos imprescindibles y enriquecedores para dotar de diversidad –virtuosa manera de preservar su vitalidad–, de ahí su relevancia.

Como había ocurrido en los inicios del tango, el resurgimiento tomó entidad a través de dúos, tríos o cuartetos que buscaron, mediante la interpretación, recuperar y emular las versiones pasadas, como reaprehenderlas, aplicando el conocimiento adquirido yendo a confrontar con la realidad, fuera de las casas y aulas, en los escenarios.

El reaprendizaje tanguero

Una de las manifestaciones, con fuerte incidencia, fue el sostenido acercamiento de jóvenes, de ambos sexos, tanto del país como del resto del mundo, a las escuelas de formación musical. Tanto en el aprendizaje, como de perfeccionamiento, en la ejecución de sus instrumentos. Este maridaje terminó generando, una nueva movida. A pesar de la estrechez de la oferta de lugares, tanto en Buenos Aires como en el resto de otras ciudades, como secuela post Cromagnon, actuando como un fantasma en funcionarios y organismos gubernamentales.

Además de la EMPA o el Manuel de Falla, surgieron otros espacios oficiales, semioficiales y privados que han ido especializando sus perfiles, en diferentes enfoques y disciplinas, abasteciendo las demandas locales de instrumentistas. Las sucesivas camadas, se nutrieron del *corpus* musical del tango, en cuanto a obras y autores de casi un siglo de recorrido, como en la ejecución particular que requiere el género. En el caso de estudiantes extranjeros, algunos se han quedado integrando las nuevas formaciones orquestales, y otros, han vuelto a sus países convirtiéndose, a su vez, en difusores del tango y su interpretación. Lo cual permite disponer de una base de preservación del género, más allá de nuestras fronteras.

En tal sentido, se encuentra el caso de la Orquesta de Música Popular de Medellín, Colombia, apadrinada por el maestro Raúl Garello. Creada en el año 2008, cuyo director artístico, el bandoneonista argentino Pablo Jaurena, lleva adelante una propuesta de formación y ejercicio en música popular, en el país hermano. La orquesta, integrada por músicos provenientes de 27 escuelas, con más de 6000 alumnos, da lugar a diferentes formaciones, entre las cuales se encuentra la orquesta de tango, con ejecutantes entre 14 y 22 años. La escuela, además, forma a ejecutantes en los diferentes instrumentos del tango, referenciándose en los estilos de Troilo, Di Sarli, D'Arienzo, Salgán, Gobbi y Piazzolla, de la que se conforman, además, grupos y conjuntos, los cuales dan vida al circuito de milongas.

Los ejemplos, entre tantos, son numerosos, distribuidos en el mapa nacional. El *Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla*, orientado a la formación en Profesorado Superior en Música Popular Argentina y la Tecnicatura Superior en Folclore y Tango. En tanto, el *Collegium Musicum de Buenos Aires* se halla orientado a instrumentistas y cantantes, de todas las edades, tanto para perfeccionamiento como para cursos y actividades intensivas destinados a músicos del interior y del exterior del país.

Prácticamente desde su inauguración el *Centro Cultural Kirchner*, CCK, realizó una experiencia de convocatoria para músicos, *Música maestra 2015*, con el fin de constituir ensambles de música

popular argentina. Confiados a la conducción de Diego Schissi y Juan Cruz de Urquiza, además de desempeñarse como docentes, para la conformación de dos grupos de veinte instrumentistas orientados el primero al repertorio de tango, folklore y músicas latinoamericanas, en tanto el otro hacia el jazz en todas sus variantes.

A inicios del siglo, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires constituyó la Dirección General, mediante la fusión del Centro de Divulgación Musical, del que formaron parte la Orquesta del Tango y la Banda Sinfónica, entre otras formaciones, con el BAM, una dependencia que se dedicó a promover proyectos culturales, más allá de lo que se ofrecía en el mercado. La implicancia que tuvo en su momento la constitución de la discográfica BAM (Buenos Aires Música), a cargo del guitarrista Gustavo Mozzi, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, permitió la llegada a la grabación de cd de Lidia Borda, Brian Chambouleyron, Silvio Cattaneo, Soledad Villamil, entre otros.

En un lugar emblemático de la ciudad, como es el barrio de Pompeya, en el Puente Alsina, sobre la Avenida Sáenz al fondo, se encuentra el centro cultural *Polo Bandoneón*, promovido por la UNESCO en época donde el tango fuera declarado patrimonio cultural de la humanidad (2009), dependiente del Ministerio de Cultura porteño. Inaugurado en el 2014, como espacio dedicado al tango, en el que se dictan cursos y talleres gratuitos bajo la dirección de Carla Algeri, acompañada, por caso, con José Colángelo (en la especialización piano), Stanimir Todorov (violonchelo), Néstor Marconi (bandoneón). Se destaca el espacio destinado a la luthería, a cargo de los hermanos Néstor y Daniel Rodeguer, como al aprendizaje de los oficios de fabricación y arreglos de bandoneones.

El crecimiento del tango en las instancias y espacios mencionados, entre tantos, más o menos orgánicos, más o menos diversas, la mayoría de las veces autogestionados, que no dejan de florecer en todos los rincones del país resulta una reserva de recursos humanos y artísticos de invaluables e inimaginadas proyecciones para las próximas décadas, dada la extrema juventud de entusiastas y consecuentes nuevos músicos.

Tanto en la preservación del género, en sus fomulaciones tradicionales, como renovadoras hasta innovadoras y de fusiones motivan el arribo de prolíficos contingentes. Etapa que se encuentra escribiendo su propia historia. Diferente a lo pasado, pero integrable como un vagón más y una locotomora propia de los tiempos contemporáneos.

El caso de *La Academia Tango Club*, nacida en el año 2013, comezó a funcionar en un local de Barracas como espacio comunitario de orquestas de tango, con más de cien músicos, conformando diferentes agrupaciones con el fin de aprender el género en forma profesional a través de cursos, talleres y seminarios, como así con actuaciones y giras. Lo integran siete orquestas típicas: *Canyengue*, *La Maroma*, *Suburbana*, *Oriyera*, *Noctura*, *Barricada* y *Enroque*, versionando repertorio troileano y pugliesiano, especialmente. Más una orquesta de guitarras, *La Guardia Criolla*. Interactuando en las distintas formaciones los cantantes Leandro *Negro* Falótico, Martín Ibarguren y Pablo Senegas.

Bajo la dirección general de Rodolfo Roballo, su inspirador, de Soledad Grigera como directora de cuerdas, orquesta típica y filas; Juan Pablo Navarro, en cuerdas; Sebastián Zambrana, técnicas para guitarristas; Esteban Falabella, guitarras eléctricas; Fernando *Quena* Taborda, Miguel Caragliano y Manuel Villar Lifac como directores de orquesta típica y filas. Rodolfo Mederos, director honorario, tiene a su cargo el curso de Armonía I y Elementos Técnicos del Tango.

Asimismo, de manera constante surgen iniciativas de encuentros provinciales o de ciudades, que se suman al Festival y Mundial de Tango que organiza el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires anualmente. La Falda (Córdoba), Neuquén; Valentín Alsina y Salto (Buenos Aires), el *Américo Moroso* en Justo Daract, San Luis, como el de Zárate, también en Buenos Aires, son algunos ejemplos. Esta

ciudad, declarada *Capital Provincial del Tango*, como reconocimiento de sus aportes históricos al género. Cuna de Raúl Berón, junto a sus hermanas y el padre, todos dedicados a la canción popular. Los casos de Virgilio y Homero Expósito, Armando Pontier, Tito Alberti (Juan Alberto Ficchia), también recordados con sus nombres en las calles de la ciudad en la cual se formaron, y de sus hijos adoptivos campanenses Enrique Mario Francini y Héctor *Chupita* Stamponi. El encuentro anual, que comenzó a partir de la reinstalación de la democracia, se ha ido convirtiendo en un punto de participación, tanto de expresiones locales como consagradas.

El encuentro nacional que se realiza en La Falda, desde 1973, formalizó un acuerdo de cooperación con otras ciudades como Valparaíso (Chile), Medellín (Colombia), Montevideo (Uruguay), Junín (Buenos Aires) y Godoy Cruz (Mendoza) con la finalidad de conformar la ruta internacional del tango, como un corredor musical y turístico.

Una cita de significación, tanto histórica como de propuestas estéticas, es en lo que se ha ido convirtiendo el Festival y Mundial de Tango que, anualmente, se realiza de Buenos Aires. Aglutina, durante el mes de agosto, a representaciones que, en el 2015, fueron 590 parejas. Provenientes tanto de Argentina como de Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, China, Turquía, Japón, Ucrania, Uruguay, Vietnam, Ecuador, Emiratos Árabes, Eslovenia, España, Estados Unidos, Filipinas, Finlandia, Francia, Holanda, Hong Kong, México, Noruega, Panamá, Perú, Polonia, Singapur, Venezuela, Indonesia, Corea del Sur, Rusia, Reino Unido, República Checa, Suiza, consagrándose la proveniente de Rumania. Resultan casi innumerables los festivales, jornadas, recordaciones, que se realizan en el mundo alrededor del tango (ver el Anexo). Tanto en las ciudades, como en los países más alejados, no por ello indiferentes a las calidades musicales del tango.

Desembarco del tango como música de estudio

La asociación civil *Tango Sin Fin* surgió en diciembre de 2012 como iniciativa para promover la música argentina a nivel nacional e internacional, especialmente el tango. Presidida por la flautista Paulina Fain y el pianista Exequiel Mantega ha venido promoviendo, a través de acciones educativas, el desarrollo del género en las nuevas generaciones de músicos.

En tal sentido sobresalen los encuentros de formación para músicos y docentes; realización de clínicas y clases magistrales en el país y en el exterior; edición de libros didáctico-musicales, materiales multimedia, de audio y video, como también realización de conciertos y giras promocionales.

Mediante la colección *Método de Tango*, permite el acceso metodológico y didáctico para la enseñanza del lenguaje del tango dando la posibilidad que cualquier músico en el mundo pueda comprender las diversidades rítmicas y expresivas por medio de ejercicios y estudios, los efectos de percusión, adornos, también en el vals y la milonga. La publicación comenzada en el año 2014, por Ricordi, de Alemania, abarcando *La Flauta en el Tango*, de Paulina Fain; *El Violín en el Tango*, Ramiro Gallo y *El Piano en el Tango*, Hernán Possetti. La colección se completará con la publicación de *El Contrabajo en el Tango*, Ignacio Varchausky; *El Bandoneón en el Tango*, Eva Wolff y *La Guitarra en el Tango* de Sebastián Henríquez.

Particular trascendencia han tenido los ciclos de *Tango para Músicos* y *Tango for Musicians* que han llevado adelante. *Tango para Músicos* comprende una semana intensiva en el país en la formación de estudiantes, docentes y músicos en el estudio e intercambio de conocimientos sobre las herramientas y recursos que brinda el tango y la música argentina.

Tango for Musicians, es el traslado de la clínica musical al exterior con semejantes fines y alcances, para participantes de América, Europa y Asia. Las mismas, realizadas anualmente, se han venido llevando a cabo en la Universidad Reed College de Oregon, Estados Unidos. De ambas actividades, tanto la nacional como la que se realiza en el exterior, cuenta con la dirección de Paulina Fain y el dictado y coordinación de los músicos y docentes Diego Schissi, Julián Peralta, Exequiel Mantega, Ramiro Gallo, Hernán Possetti, Santiago Segret, Eva Wolff, Juan Pablo Navarro, Pablo Fraguela, Ignacio Varchausky, entre otros.

Samba[115]

EL CINE RETOMA LA BOHEMIA Y EL AMBIENTE TANGUERO

Sin desviarse de la norma, el progreso no es posible.

Frank Zappa

Con la influencia que el espectáculo *Tango Argentino* irradió, desde los escenarios, tanto en sus temas como en las coreografías, resultó un influyente factor para un reposicionamiento de nuestra música en la consideración internacional. Distintivo resulta que, desde los ochenta, continuando en la siguiente década, se representó, en secuencias o en la temática de films extranjeros, una cantidad de escenas registradas a través de la coreografía tanguera. Al Pacino, Salma Hayek, Arnold Schwarzzenegger, Nicole Kidman, Robert Duvall, Richard Gere, o en la dirección de Carlos Saura, aportaron, en su retorno a las pantallas en el mundo. La presencia de los bailarines, recatapultó el sentimiento que transmite el tango en su danza sensual, en el marco de una pareja, dando forma a los acordes del bandoneón y una lírica particular que le canta a las cuestiones de la existencia humana. El mundo inició un desperezamiento y revaloración de los valores de nuestra música.

El cine ha recurrido, en distintas etapas de su evolución, a la figura del tango para reflejar situaciones lindantes con lo marginal, cierto *gigolismo* pendenciero, en un andar entre arrabalero y compadrito, en climas de intensa seducción y sensualidad, confrontativos de otros mundos. Fruto de su epifanía prostibularia. Si bien, Charles Chaplin, en 1914, bajo la dirección de Mack Sennett, recurrió a él, para Tangles tango, en una versión humorística, será el actor italiano, en su estada en Estados Unidos, Rodolfo Pietro Raffaelo (*Rudolph Valentino*) quien alcanzó el sitial del primer *sex symbol*, a partir de su protagónico de 1921, *The Sheik*. Continuó, ese mismo año, en la que quedará como una imagen legendaria al bailar el tango, en el estilo europeo, en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* junto a Alice Terry. La filmografía, de las primeras décadas del siglo veinte registró películas alemanas, polacas y rusas, recurriendo al tango, para reflejar situaciones en las sociedades europeas de entre guerras y en medio de los deterioros devenidos de la crisis mundial.

Desde finales de los ochenta, se registraron largometrajes en las filmografías europeas y norteamericana que retomaron la imagen mítica que se le atribuye y asigna al tango: la seducción hasta la erotización, generalmente en ambientes de los bajos fondos de las periferias de las ciudades.

Tal el caso, en 1988 se llevó al cine la obra literaria de Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, dirigida por Philip Kaufman, con Daniel Day Lewis y Juliette Binoche, quienes bailan un tango con secuelas eslavas. En 1992 se filmó *Scent of a woman* (*Perfume de mujer*), de Martin Bres, que obtuvo el Oscar por la actuación actoral de Al Pacino, donde produjo una de las interpretaciones más logradas de su trayectoria, al personificar un retirado oficial ciego del ejército norteamericano, al bailar *Por una cabeza*, junto a Gabrielle Anwar. En este caso, utilizada la danza como un factor de seducción

115. Género musical de raíces africanas surgido en Brasil, del cual deriva un tipo de danza. Es una de las principales manifestaciones de la cultura popular brasileña y un símbolo de la identidad nacional.

y estilo. Steven Spielberg recurrió en *La lista de Schindler*, que también obtuvo el Oscar a la Mejor Película de 1993, a la versión de Carlos Gardel también de *Por una cabeza*, para transmitir el clima de los cabarets nazis de la Segunda Guerra Mundial, interpretada por Liam Neeson y Ben Kingsley. Al año siguiente, el actor y guionista Massimo Troisi, junto al director Michael Radford, recurrieron al tango *Madreselva*, interpretado por Carlos Gardel acompañado por la orquesta de Francisco Canaro, para que, Philippe Noiret, en el rol del poeta Pablo Neruda, lo bailara junto a la actriz Anna Bonaiuto, al son de una vitrola en el clima de la campiña romana que, *Il postino* (*El cartero*), recorría diariamente. El argentino Luis Bacalov tuvo a su cargo la música del film que fuera premiada con el Oscar, a la mejor banda sonora, y que también había participado de los diferentes arreglos.

El director James Cameron, el que realizó *Titanic* y *Avatar*, en 1994 filmó *True lies* (*Mentiras verdaderas*) donde presentó a Arnold Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis bailando un tango de corte europeo. En tanto, en nuestro país, durante 1993 se estrenaron dos largometrajes locales que alcanzaron enorme repercusión de espectadores: *Tango feroz*, de Marcelo Piñeyro con Fernán Miras y Cecilia Dopazo quienes bailaronn *Malevaje*, de Juan de Dios Filiberto y Enrique Santos Discépolo, cantado por Roberto Goyeneche, en medio de la conflictiva Buenos Aires de los '70 y *Gatica*, de Leonardo Favio, personificado por Edgardo Nieva, quien utilizó como banda sonora los acordes de *Tanguera*, de Mariano Mores.

La directora británica Sally Potter en coproducción del Reino Unido, Francia, Argentina, Alemania y Holanda, realizó *La lección de tango*, en 1997. Ese mismo año resultó premiada en Cannes el film del director hongkongenes Wong Kar-wai, *Happy together*, interpretada por Leslie Cheung y Tony Leung, relatando el encuentro de una relación homosexual en Buenos Aires. Carlos Saura, el director español, al año siguiente, estrenó *Tango*, con la actuación de Mia Maestro, Juan Carlos Copes y Miguel Angel Sola. El film se integró en su filmografía, junto a otros títulos dedicados a la música: *Carmen* (1983), *Flamenco* (1995), *Fados* (2007), *Bodas de sangre* (1981), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992) y hasta el momento de cerrar estas líneas la no estrenada *Zonda, folclore argentino* (2015), entre otras.

Con la entrada al nuevo milenio se registraron más títulos del cine internacional, que ingresaron al tango como *leit motiv* de sus bases argumentales.

Moulin Rouge, realizada con aportes norteamericanos, británicos y australianos, en el 2001, convocaron a Nicole Kidman y Ewan McGregor para ser dirigidos por Baz Luhrmann, en el marco sonoro de *El tango de Roxanne*. La vida de la plástica mexicana *Frida* (Khalo), fue llevada al cine, al año siguiente, como co-producción norteamericana-mexicana, con Salma Hayek, Alfred Molina, Antonio Banderas y Edward Norton. En una mezcla de flamenco y tango, con ribetes lésbicos, bailaron *Frida and Tina tango*. Un año más tarde, con dirección y actuación de Robert Duvall se conoció *Assassination tango*, que contó con la producción ejecutiva de Francis Ford Coppola (años más tarde filmó en Buenos Aires la nunca presentada *Tetro*) y la música de Luis Bacalov. Para 2004 se produjo el estreno de *Shall we dance?* (*¿Bailamos?*), con Richard Gere, Jennifer López y Susan Sarandon. Otro galán y diva del séptimo arte, recurrieron a la pista de baile, en el *Sr. y la Sra. Smith*: Brad Pitt y Angelina Jolie.

Ese mismo año, 2005, la cinematografía francesa presentó *No estoy hecho para ser amado* con Patrick Chesnais y Anne Cousigny, en el marco de una academia donde bailan *Bahía Blanca*, por la orquesta de Carlos Di Sarli. El actor de origen español, Antonio Banderas, bailó junto a Jenna Dewan, en el 2006, *La cumparsita*, en versión europea, en *Take the lead* (Dejate llevar) y los británicos llevaron al cine *Love and other disasters* (Amor y otros desastres) de Alex Keshishian. Dos años después, llegaron las norteamericanas *Another Cinderella story* de Damon Santostefano y *Easy virtue* (*Una familia con clase*) con Jessica Biel y Ben Barnes. Para entonces, las carteleras porteñas habían coronado

exitosamente *Luna de Avellaneda*, de Juan Jose Campanella, con Ricardo Darin, Mercedes Moran y Eduardo Blanco como una historia que mostraba el deterioro del país al que se había llegado fruto de las políticas de la década del noventa, contrastando a la de los años cincuenta. El comienzo de la película recreó los bailes en los clubes barriales, en medio de la *kermesse*, y la actuación del *cantor de los cien barrios porteños*: Alberto Castillo, interpretado por el *Chino* Laborde.

Leonardo Favio, en su último film, *Aniceto* (2008) –una remake de la realizada en 1966, *Romance del Aniceto y la Francisca*–, llevada a adelante en forma de balet con música de Iván Wyszogrod bailan Hernán Piquín y Natalia Pelayo/Alejandra Baldoni, *Bahía Blanca* e Inspiración en versión de la orquesta de Carlos Di Sarli y *Canaro en París* por la de Alfredo De Angelis.



Formación de "*Astillero*" (Foto sitio oficial facebook). Fotografía: Diego Zanotti.

Heavy[116]

Resistencia y renovación

En los 90 tuvimos que ponernos en actitud de resistencia cultural, prácticamente lo único de bueno que tuvo esa década, y volvimos al tango, que no tenía la culpa de ese alejamiento de la juventud. Tuvimos que pasar una década estudiando a los grandes maestros, para luego hacer música nueva, o seguir profundizando la búsqueda, para mostrar un cacho de nuestra realidad, cómo disfrutamos y cómo sufrimos nuestras ciudades hoy.

Julián Peralta

El movimiento *La máquina tanguera*, tomó el de un comentario realizado por Osvaldo Pugliese durante la actuación en el Teatro Colón, en 1985, en ocasión de celebrar sus ochenta años de edad. "*Nosotros somos un poroto de la máquina tanguera. Un tornillo de esta maquinaria*".

En los años finales del siglo veinte, su figura, el estilo, lasobras casi paradigmáticas, como su ética y trayectoria, del maestro Osvaldo Pugliese, adquirieron, una relevante incidencia en el proceso de resurrección del tango, en las nuevas camadas provenientes de otras expresiones como el rock, lo vislumbraron como un puente posible de atravesar a la otra orilla. Baqueano, de una especie que condensó las líneas evolutivas del tango y que permitió su proximidad con el ideario rockero. Una suerte de *alter ego*, de referente, que readquirió significación en medio de la intemperie cultural de aquellos años desoladores. Pugliese, al final de su existencia, disfrutó de un reconocimiento casi unánime. Una persona que se había considerado y comportado como un trabajador de la música, fiel a su clara concepción ideológica que lo arrastró a padecer cárcel, censura y persecución. Lideró, después de su desaparición, el norte del modelo base sobre el cual, en buena medida, se articuló y repensó el renacer del tango contemporáneo. En tal sentido, la Escuela de Avellaneda resultó una caja de resonancia de la experiencia musical que había protagonizado el maestro Pugliese, donde había combinado una estética tanguera de corte decareano, alcanzando una síntesis musical inconfundible más una convicción política-ideológica indoblegable y una concepción de la actividad profesional-artística-cultural que influyó en las nuevas camadas de músicos tangueros.

La cátedra de Rodolfo Mederos, que había sido bandoneonista en la orquesta de don Osvaldo, tuvo su gravitación en los jóvenes que cursaban en el EMPA. Desde lo musical como explicando el funcionamiento como cooperativa –los ingresos se repartían correspondiendo entre un siete y diez por ciento para cada músico–, y, en el caso de los arregladores y orquestadores, se les retribuía con un pequeño plus. María Mercedes Liska apuntó esta situación, con la opinión del mismo Mederos: "*En la época en que yo estaba en la Escuela de Música Popular obviamente uno de los caballitos de batalla a la hora de trabajar con los grupos de ensambles era 'La yumba', porque se*

116. Nació a mediados de los años sesenta y principios de los setenta en el Reino Unido y en los Estados Unidos, cuyos orígenes provienen del blues rock, hard rock y del rock psicodélico. Se caracteriza principalmente por sus guitarras fuertes y distorsionadas, ritmos enfáticos, los sonidos del bajo y la batería son más densos de lo habitual y por voces generalmente agudas.

trabajaba una cantidad de aspectos del marcato tan particular en el bajo, en el piano, hasta toda una cuestión fraseológica a partir del estilo de Pugliese, para cada cosa estábamos seis meses. Es probable que muchos se hayan quedado embarazados de alguna manera de eso y hayan seguido".

El movimiento "*La máquina tanguera*"

La Máquina Tanguera fue una experiencia colectiva surgida en 1999, que impulsó la conformación de cooperativas, en la estructuración de las nuevas orquestas típicas. *La Orquesta Típica Fernández Branca*, nacida el año anterior con exalumnos de la Escuela de Avellaneda, compuesta por tres bandoneones, tres violines, chelo, contrabajo y piano que integraron, entre otros, Julián Peralta, Flavio "*El Ministro*" Reggiani e Yuri Venturín. Nueve músicos en total más un cantor invitado. Pasó a convertirse en el nervio movilizador del proyecto. Su propuesta implicó reflotar y partir de las formaciones de los años '40/'50. Para lo cual, tomaron las versiones de Pugliese como brújula, para iniciar expediciones, en muchos casos desde el rock, al descubrimiento de sonoridades que habían quedado a la vera del camino.

Julián Peralta, por entonces en la *OT Fernández Branca* contó cómo surgió *La Máquina…*: "*de una manera casual. Un amigo mío de la Escuela de Música de Avellaneda, Javier Sara que ahora toca el bandoneón, pero tocaba el piano en La Imperial (…) vino a vernos al teatro Margarita Xirgu con unos amigos. Cuando terminó el concierto me dijo '¡Qué bueno, una orquesta de tango! ¡Estaría buenísimo tocar!' Nadie había escuchado una orquesta de tango, nosotros tampoco. Ellos eran dos violinistas y un contrabajista. Entonces les digo '¡Armemos otra orquesta! Yo hablo con Mederos, con alumnos y conseguimos tres bandoneones y otro violinista y armamos otra orquesta'. (…) Nos juntamos a la semana. Conseguimos los tres bandoneones: Ramiro Boero, Hernán Bartolozzi y Sergio Palestrini (proveniente de la formación en jazz que tocaba el saxo pero en la experiencia ejecutó el piano). Empezamos a ensayar. A la semana todos traían otra gente que quería tocar. Y dijimos 'Bueno, ¡hacemos la tercera!'. En seis meses había nueve grupos*".

Entre los años 2000 y 2001 fueron los que cobró, *La Máquina Tanguera*, mayor altura convirtiéndose en un impulsor de los nuevos agrupamientos musicales resultando en un campo de práctica de buena parte de los músicos que integran el espectro musical actual. O sea, se convirtió, como permitían las antiguas orquestas típicas en la fragua de intrumentistas, en laboratorio de experimentación y aprendizaje, dando pie a ir delineando las diferentes texturas de los conjuntos que se abrieron a partir de esa experiencia. Peralta lo describió con claridad: "*eran noventa pibes tocando tango entre 19 y 25 años y (…) las orquestas gestadas en este movimiento, por orden de aparición, fueron: la Orquesta Típica Imperial, la Orquesta Típica La Furca, la Orquesta Típica El Espiante (que luego fue Nocturna), la Orquesta Típica La Biaba (luego llamada Orquesta Típica La Brava), la Orquesta Típica La Sexta (creada en sexto lugar) y la Orquesta Típica Camino Negro. A éstas pueden sumárseles dos más: la juvenil Orquesta Típica Branquita (luego llamada Orquesta Típica Cerda Negra y actualmente, con algunos cambios de integrantes, Orquesta Típica Agustín Guerrero) y la novena de las orquestas, llamada de sde 2003 Orquesta Típica Fervor de Buenos Aires (actualmente Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires)*".

Tamaña movida implicó establecer una serie de parámetros que la enmarcaran. Debían ser orquestas típicas –con tres bandoneones y tres violines como mínimo– de nueve integrantes, tocar con piano y no con teclado eléctrico y los nombres de los conjuntos no debían ser el de tangos. Peralta, distinguió que "*éramos el anti 'grupo de curro'. El típico 'grupo de curro' era un cuarteto que se ponía el nombre de un tango, por ejemplo 'Grupo Caminito', tocaba arreglos viejos, usaba gomina, teclado eléctrico y hacía el arreglo de 'La Cumparsita', de D'Arienzo, o 'Quejas de bandoneón', de Troilo*

(...) Nosotros habíamos formado el núcleo `anticurro`. Las orquestas de 'La Máquina Tanguera' tenían prohibido tocar con teclado, tenían que tener un piano. Tenían que tocar arreglos propios, no podían ser desgrabaciones".

O sea, generar nuevos arreglos y, por sobretodo, avanzar en nuevos temas para sus repertorios. Desacartonar al mundo del tango, tomando para sí y darle las libertades que provenían del rock. Dejar en el ropero el *jetra*, el *lengue*, el *funyi* y ponerle tapa al frasco de gomina. En la década del veinte, Francisco Canaro había recurrido a que su orquesta se vistiera de gauchos, para las presentaciones en Europa. Más tarde, la indumentaria impuso el smoking para veladas especiales, cuando ocupaba las galas de los cabarets, y los trajes azules con corbata para las formaciones habituales. Piazzolla en los setenta , actuaba de pantalón y camisa, junto a sus pares, de estricto color negro. Con el tercer milenio más que una imagen uniforme y ritualizada, la tendencia es que la vestimenta la determine el músico, en el estilo informal.

El primer registro grabado correspondió a "*Envasado en origen*", en 2001, por la *Orquesta Típica Fernández Fierro* –heredera de la *Fernández Branca*, que se había disuelto ese mismo año– donde plasmó, en arreglos inicialmente de páginas clásicas, el sabor pugliesiano con señales distintivas hacia el rock.

Uno de los socios re-fundadores

El caso del pianista y docente, Julián Peralta, ha sido uno de los tantos músicos que, en medio de la devastación que había sufrido el género, juntaron fuerzas y, una vez reestablecido, bregan por una resignificación del tango. Movimiento que germinó con múltiples expresiones y nuevos auditorios con reconocimientos locales y del exterior. En una entrevista que le realizó la Agencia Paco Urondo recordó aquellos años de fines de los noventa donde "*tuvimos que volver a aprender el género. Implicaba copiar, entender. Para la música fue más complejo porque necesitabas gente que supiera escribir tango. Alguien con quien estudiar. Eso se fue institucionalizando en Avellaneda, con la escuela de música popular*".

Tamaña tarea, en aquellos restauradores, fue tomada "*como un hecho de militancia, nosotros lo vivimos como resistencia cultural. Al principio lo principal era recuperar el tango. Bastaba tocar un 'marcato' decente. Así tuve el placer y la suerte de hacer muchos tangos 'tradicionales' sin culpa. No necesitabas que la música fuera nueva. Hoy hay un camino hecho, por eso los grupos están 'obligados' a hacer música nueva*".

"*El tango es identitario, aunque no se quiera. Macedonio Fernández decía que era lo único seguro porque no consultaba a Europa*", afirmó como sustancia vital del desarrollo y preservación de esta música.

Si bien los géneros musicales *hablan* por sus producciones y creaciones, no es excluyente el territorio de las reflexiones y de pensamientos que los abarquen y proyecten de parte de sus integrantes. Un factor determinante es la difusión de las obras y sus propuestas. En tal sentido, propuso avanzar afirmando los pasos que se den. Desiste de considerar como un registro de la buena salud del estado de un género musical el grado de convocatoria de público, de la producción discográfica, como de la difusión radial o periodística. En razón que alcanzar los mismos, por fuera del verdadero desarrollo, lo convertiría en un factor de riesgo "*de caer en una suerte de endogamia con el espectador: de retroalimentación negativa que se da cuando el público, a través de la selección musical que realiza, está permanentemente buscando aquel hit previo que ha motivado el interés por un género en particular".* Continuó escribiendo Peralta en su columna de opinión, en el diario

Tiempo Argentino, en diciembre de 2015: *"de esta manera se estrecha la posibilidad de desarrollo para el artista que busca conseguir el favor del público, limitándose a lo que es realmente funcional en esta dirección. Esto concluye en más de lo mismo, enviciando la salud del género en cuestión por más que las ventas y su repercusión se multipliquen"*.

Peralta, lo ejemplificó: "*hoy encontramos en el tango estéticas tan disímiles como las de La Chicana, Diego Schissi, la Fernández Fierro, Juan Serén, El Tape Rubín, Astillero, Amores Tangos, 34 Puñaladas, el Quinteto Criollo González Calo, el Pacha González y otros tantos artistas que aportan desde su visión particular nuevas posibilidades dentro del género"*. Llevándolo a categorizar el momento actual del tango *"de expansión maravillosa de estrategias, estéticas, tímbricas... Todos los caminos encarados, más allá de gustos y afinidades, contribuyen a los nuevos lenguajes de esta música. Esta apertura se asienta en el hecho de haber surgido como fenómeno de resistencia, sin buscar la aprobación del público sino motorizados por un deseo auténtico de indagación artística"*.

"En este sentido tengo una hipótesis: cualquier música que se sostenga como parte del género y cuente con un contexto real de personas que la empujen, creen y contagien, se convertirá en una estética con potencial congénito para instalarse dentro del tango".

Por lo cual, afirmó, "*nuestro nuevo tango entonces, evoluciona cobijado bajo un manto protector en el que convergen un compositor/autor que se toma el tiempo para escribir una canción, para reflexionar si esa nota o ese verso es mejor que estas otras cuatro, o cinco, o veinte posibilidades que compiten para ocupar ese lugar en la obra; el intérprete que discute si es desde este u otro de tantos personajes que debe cantar; el arreglador que va a pasarse horas discutiendo cuál es la mejor orquestación para esa música, para ese verso, para ese acorde; y el espectador que busca, gusta y se identifica con estos lenguajes, con este modo de vida. El tango actual habita entonces una especie de reducto protegido de la inmediatez del arte como fast food. La inmediatez (el mal de estos tiempos) que reza que una idea profunda debe ocupar no más de 140 caracteres... Nuestro nuevo tango evoluciona entonces resguardado por quienes lo investigan, lo sondean, lo mueven de un lado al otro y lo defienden como bandera, de la misma manera que lo defiende el público honesto que se da tiempo para esquivarle a la prisa y sentarse a escuchar una metáfora bien escrita. Estamos a salvo. Gardel goza de buena salud. Larga vida al tango"*.



Orquesta Típica *"El Arranque"* (Sitio oficial Facebook). Fotografía: Claire Petavy.

El Arranque

Camilo Ferrero, bandeononista, e Ignacio Varchausky, contrabajista, egresados de la EMPA, llevaron adelante lo que coincidían en cuanto la necesidad de formar *grupos de estudio* que ahondaran en los estilos y modos de ejecución que habían tenido las orquestas típicas de los años de oro. De ellos devino la conformación orquestal y la posibilidad de presentarse en público versionando el repertorio de clásicos, en la sala *Planeta Tango*. El debut se produjo el 20 de enero de 1996, con el espectáculo "*Los tangueros recorren el planeta*". Dada la aceptación obtenida, permitió continuarlo durante los restantes sábados del año. Había nacido la orquesta *El Arranque*, en indudable reconocimiento al tema de Julio De Caro, en formato de quinteto. Para entonces, sonaban también la *Tangata Rea* (surgida en 1994) con flauta, el *Cuarteto Almagro*, en el estilo tradicional, con Alfredo *Tape* Rubin y La Postango, con Javier *Cardenal* Domínguez como vocalista. Al año siguiente, el estilo se afianzó con "*arreglos de tinte troileano y una fuerza pugliesiana*", según Irene Amuchástegui. Avanzaron en su concepción historicista de recupero de versiones clásicas, sin desechar a Piazzolla, pero considerándolo un estadio al que se arriba luego de haber transitado el camino por el cual llegó a construir su obra. "*Picasso no comenzó su carrera por el cubismo*", sostuvo, a manera de analogía, Varchautsky.

El movimiento juvenil de instrumentistas y estudiantes organizó la presentación de lo que llamaron *La joven guardia del tango*, que se llevó a cabo en agosto de 1997, en la sala Jorge Luis Borges, de la Biblioteca Nacional. El encuentro se convirtió en un festival donde diez agrupaciones, tal como venían expresándose, pudieron presentar sus repertorios y ópticas desde la cual asumieron la interpretación tanguera. *Muñeca Brava* y *María Silvina Varela*, dúos; *El Tranvía*, *De Puro Guapo* y *El Carrotango*, tríos; *Cuarteto Almagro*, *La Camorra* y *Pedro Chemes*, como cuartetos; el quinteto de *Las Muñecas* y *El Arranque*, en forma de septeto, formaron parte de la experiencia. El sello *Melopea*, fundado por Litto Nebbia en 1989, lo editó al año siguiente resultando el primer disco del nuevo proceso tanguero. Surgió el sello discográfico BAM (1999), a cargo de Gustavo Cozzi, como colección discográfica producida por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires permitiendo la edición de nuevos intérpretes como Lidia Borda, Brian Chambouleyron, *Glorias Porteñas*, *El Arranque*, etc. De manera progresiva, las compañías grabadoras como *Vaivén*; *Aqcua Records*; *Epsa Music*, abrieron sus catálogos, aún cuando las producciones de los nonatos grupos recurrieron a la forma independiente –como lo hacía el rock– para grabar sus versiones, o el folklore, por caso en los estudios MIA (Músicos Independientes Argentinos), de *Lito* Vitale, desde 1984.

Salsa[117]

La Guardia Nueva

Los músicos de tango vivimos una gran encrucijada, no sólo los de mi generación. ¿Qué hacemos que no sea meramente evocativo ni que apele a anglicismos espurios? ¿Cómo se puede volver a representar la sensibilidad popular?

Rodolfo Mederos

Es necesario otorgar la significación que representaron, para la resurrección del tango, esas dos vertientes que resultaron la orquesta *El Arranque* y *la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*. Además, del generado con *La Máquina Tanguera*, como vías de desarrollo independiente, autogestionable, recurriendo, también, a la audacia y originalidad, en sus presentaciones. Permitiendo que, esas camadas de músicos, socializaran su aprendizaje, aún cuando luego siguieron sus propios rumbos. El comprobar, en el escenario, el conocimiento adquirido, buscando sintetizar sus adhesiones al rock generacional con el tango de los mayores, accediendo a las obras e intérpretes que los precedieron, viabilizarlo como proyectos sostenibles, en un entorno reacio, fueron parte de los pasos hacia la madurez de sus estilos.

Recurrieron a formas *under*, en locales para compartir con otras expresiones, como para disponer un espacio de actuación. *El Galpón de la Fernández Fierro* –que además transmite tango contemporáneo por Radio CAFF (www.radiocaff.com.ar) dándole cabida a grupos y solistas, las veinticuatro horas–. Otros emprendimientos que, sostuvieron las actuaciones, *la Milonga de la Misteriosa*, de la orquesta *Misteriosa Buenos Aires*; *El Faro*, con Hernán *Cucuza* Castiello; *Teatro Orlando Goñi*, de *Astillero*; *Almagro Tango Club* en emprendimiento cooperativo de músicos; *Vinilo*, *Oliverio Girondo*, *Sanata*, como así, cafés y locales, instalaron un circuito del tango, por fuera de las *for export*. Cuestión compleja, dado los ordenamientos legales que dispuso el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, como el decreto 1332, regulador de la actividad en cuanto a los requisitos para habilitación de espacios, después de la tragedia de Cromagnon, el 30 de diciembre de 2004.

Las corrientes interpretativas y estilísticas se han multiplicado, permitiendo una amplitud de miradas y propuestas, con composiciones actuales, desde los conjuntos de guitarras con repertorio del lunfardo, orquestas tradicionales y bailables; agrupamientos de vanguardia, desde intérpretes y creadores hasta versiones en formato electrónico, como apertura a otras rítmicas y estilos, caso el fado.

La *Guardia de los 90*, de la que despegaron Sonia Possetti, Damián Bolotín, Acho Estol, Ramiro Gallo, Pablo Mainetti, Hugo Rivas (Hugo Fernández), Christian Zárate, Pablo Agri, Erica Di Salvo, Walter Chino Laborde, Ignacio Varchausky, Andrés Linetsky, Pablo Estigarribia, Marcelo Nisinman, Julián Peralta, Horacio Romo, Javier Arana, Flavio *El Ministro* Reggiardo, Nicolás Guerschberg, Ariel Ardit, Daniel Piazzolla, Leonardo Suárez Paz, Soledad Villamil, Silvio Cattáneo, Felipe Traine,

117. Género musical hispano, resultante de la síntesis del son cubano y otros géneros de música caribeña, con el jazz y otros ritmos estadounidenses.

Hernán *Cucuza* Castiello, Maximiliano *Moscato* Luna, Lautaro y Emiliano Greco, Diego Schissi, Miguel Suárez, Paulina Fein, Javier *Cardenal* Domínguez, Alejandro Guyot, Esteban Riera, Juan Pablo Navarro, Franco Luciani, Sebastián Prusak, Daniel Ruggiero, Brian Chambouleyron, Ramiro Boero, Natalia Lopópolo, Lidia Borda, Yuri Venturín, Alfredo Tape Rubin, Daniel Gotfrid, Pablo Marchetti, Eduardo Espinoza, Jacqueline Sigaut, Alfredo Sáez, Noelia Moncada, Dolores Sola, Jorge Retamoza, María Volonté, Diego *Dipi* Kvitko, para mencionar algunas expresiones que se presentan en diferentes formaciones de dúos, conjuntos de guitarras, cuartetos y orquestas. Como *Astillero*, *Ciudad Baigón*, Misteriosa Buenos Aires, *La Vidú*, *El Afronte*, *Boero-Gómez-Gallardo*, *Fernández Fierro*, *Pop-temporales*, *Imperial*, *34 Puñaladas*, *Ofidio Dellasopa y las cuerdas flojas*, *Sans Souci*, *La Camorra*, *Cuarteto Coviello*, *La Juan D'Darienzo*, *El Arranque*, *Amores Tangos*, *Quasimodo trío*, *Rascasuelos/Rascacielos*, *La Siniestra*, *Quinteto Viceversa*, entre tantas que expresan la nueva vida del tango en una conjunción múltiple de manifestaciones y estilos.



El grupo La Chicana, uno de los primeros en iniciar la movida de los '90 y que persiste en la búsqueda de fusiones y reformulaciones. Dolores Sola, en voz, y Acho Estol, como compositor y músico. (Foto sitio oficial Facebook La Chicana). Fotografía: Mariana Andrea López.

Chamamé[118]

El tango, hermano mayor del rock nacional

El nuevo berretín de los jóvenes es el tango. Ahí están, buscando un lugar para poder ver a los de su misma generación. Algunos vestidos para asistir a un concierto de rock y otros trajeados de negro para lucirse en alguna milonga anclada en un barrio porteño. (...) Muchas de estas agrupaciones tienen el mismo destino errante que las bandas de rock que buscan un lugar en el circuito de pubs. A veces se cruzan en el mismo camino. El tango hecho por jóvenes, sin embargo, se refugia en las milongas de fin de siglo.

Gabriel Plaza

Desde siempre, los músicos y letristas del rock nacional mantuvieron, de manera declarada o no, un reconocimiento al tango. Vimos el destrato que recibieron los primeros roqueros, de parte de los *tradicionalistas*. Éstos, convencidos de la preservación pura del género, abjuraron de cualquier puente. Recelosos.

El rock nacional surgió con la generación de los nietos e hijos de los inmigrantes, ocupando el espacio que el tango en retirada dejó vacante, sosteniendo una mirada nacional y popular en los difíciles años que hemos venido comentando. No como tango, sino como rock, por lo cual no ha sido disparatado que cuando éste se dispusiera a retomar sus banderas se formulara considerar a quien había sostenido la parada. La naturaleza del proceso señaló cambios importantes. Ya no fue la mirada de un lado y el desplante del otro, sino que surgieron señales de un mutuo encuentro, de trabajar y fusionar conjuntamente, a partir que de ambos lados hubo semejanza generacional y paladares afines. El 16 de diciembre de 2012, por ejemplo, la orquesta *Rascasuelos* tocó en un festival en Costanera Norte junto a la *Bersuit Vergarabat*, *La Mancha de Rolando*, *La Mosca* y *Los Cafres*. *Rascasuelos* es la entidad que adquieren cuando versionan tangos contemporáneos y de vanguardia, en tanto lo hacen como *Rascacielos* cuando recrean tangos tradicionales y bailables en los estilos de D'Arienzo, Di Sarli, Troilo, Pugliese con lo cual han organizado y amenizado la *Milonga en Orsay* y la del *Torquato Tasso*, donde reflotaron la tradición de bailar con orquesta en vivo.

El caso de la *Fernández Fierro*, entre otras tantas orquestas como conjuntos, llevaron su propuesta, relacionada con el rock y el jazz, a escenarios del exterior no frecuentados por el tango. El *Joe's Pub* de New York, *NASA* de Reykjavic, *Teatro Solís* de Montevideo, *Teatro Ibirapuera* de Sao Paulo, *Tropentheater* de Amsterdam, *Barbican Centre* de Londres, *Festival Cervantino* de México, como en el *Womex* y en el emblemático *Roskilde Festival*, junto a figuras como *The Cure*, Rufus Wainright, Lou Reed o Björk. En 2014, fueron parte del *Sydney Festival* en Australia y el MOFO Festival en Tasmania. Al año siguiente asistieron al line-up del WOMAD Chile, *Juegos Panamericanos* en Toronto, WOMAD UK, VAQ en Quito y en el *Oslo World Music Festival* en Noruega. También, actuaron en el festival de rock Lollapalooza 2015, en el predio del hipódramo de San Isidro.

118. Estilo de música y danza propios de la provincia de Corrientes.

Patricio *Tripa* Bonfiglio, bandeononista e integrante de *Rascasuelos*, definió su mirada de la cuestión tango-rock: "*rescato para la orquesta el concepto de banda de tango. Quizás eso uno se lo atribuye culturalmente más al rock, pero no es tan cierto. Uno que se cree rockero tendría que ver lo que fue la orquesta de Pugliese con Ruggiero rompiendo el bandoneón. ¡Más rocanrol que eso no hay! No hay que restarle puntos al tango en ese sentido. Si ahora el tango está resurgiendo, es porque está recuperando ese espíritu de banda, en la que no alcanza con tocar bien. Si no está esa actitud, la música hecha panza*".

Su colega, Héctor *Limón* García, de experiencia en bandas rockeras y actualmente integrante de la agrupación como vocalista, le permitió argumentar, sin conflictos, cuando fueron entrevistados, en junio de 2010: "*La música se pone vieja y deja de representar a los jóvenes. Hoy el rock está en crisis, está viejo: cumplió 60 años. En cambio, ese espíritu rebelde y transgresor se trasladó al tango. No veo nada nuevo en el rock, pero sí en el tango de hoy*" y no dejó de recordar que su generación escuchó tango y terminó haciendo rock y que, actualmente, quienes escuchaban y seguían al rock, hacen tango. "*Durante muchos años, el tango se refugió en el rock poética y gestualmente. Los músicos de nuestra generación decidimos tomar el rock como el eslabón perdido* –señaló–. *No podíamos tomar la posta de la música de la década del 50, porque culturalmente nos quedaba muy lejos. Entonces, tomamos los elementos más tangueros del rock y terminamos llevando ese espíritu a nuestras bandas. Por eso los pibes de hoy quieren tocar tango. El lenguaje es una excusa para expresar a nuestra generación*".

"*Yo era fanático de los Redondos y era uno de esos temas que tocaba de pibe con la viola. Todavía no sabía que iba a tener una orquesta. Un día pensando en arreglos de clásicos para La Vidú me acordé de Blues de la artillería. Siempre me pareció que los Redondos tenían una cosa tanguera en sus letras*", afirmó Horacio Bartolomei, de *La Vidú*. El mismo Carlos Alberto *Indio* Solari se mostró cómplice, y sostuvo: "*Pienso que muchas de mis letras se podrían hacer tangueras con mucha tranquilidad*", la frase resonó como un llamado profético donde, orquestas, cantores y letristas se lanzaron a versionar temas de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. El tango ricotero asomó como un viento refrescante respecto a la actualización de la música ciudadana. Tanto, a través de participaciones, como las que Daniel Melingo y Eduardo *Skay* Beilinson realizaron en la grabación de *Maldito tango* (2008). Como de grupos y formaciones que agitaron otra estética urbana, recuperando el espíritu *under* del rock de los 80, como la nueva lírica urbana reflejando su gente, sus lugares, sus ideales y sus actividades.

El periodista Gabriel Plaza entrevistó a diferentes referentes del *Tango Nuevo* permitiendo, a través de las opiniones y comentarios, distinguir el caudal que atraviesa la música del tango. "*Para nosotros* –afirmó Oscar Pittana, de *La Siniestra Quinteto*– *hay un nexo muy fuerte entre el tango y el rock de los Redondos. La estética de sus letras, con esos personajes que recuerdan a los de Roberto Arlt y su atmósfera suburbana, es muy fuerte. Nosotros los escuchamos a ellos y terminamos armando una orquesta como si fuera una banda de rock, con una forma de trabajo independiente, sin tener esa cosa del vestuario tanguero y haciendo la nuestra*". Alejandro Guyot, cantor y autor de las letras de *34 Puñaladas* destacó la influencia ricotera en los nuevos caminos de producción de tangos inéditos, considerándola directa. El "*disco, Bombay Bs. As., habla justamente de una ciudad que se parece a un gran hormiguero, a una urbe de pesadillescos paisajes posindustriales y que fue moldeada muy concretamente por la dictadura, el menemismo y la crisis de 2001 y que, paradójicamente, tiene más similitudes con los paisajes y las atmósferas insinuadas en muchas de las canciones del Indio. Quizá, hasta podríamos decir que tomamos de las escenografías de sus canciones un cierto aroma poético para reformularlo en cla ve tanguera*". Las letras y las sonoridades transmiten ese universo recurriendo a un tango duro, denso, hasta casi visceral. *Ella se fue* (1999), de Guyot,

Labios de lady surera, un sólo beso en el cuore,
ángel de la cabecera, ella se fue.
Un chicotazo en la raca, corte de rostro violento,
mugre de biorsi en el alma, ella se fue.

Guyot, en tal sentido, sintetizó una especie de manifiesto del tango under cuando señaló que, "*hoy en día se podría decir que el tango independiente ocupa un lugar muy similar al que supo ocupar en su momento el rock en los 80, con el agravante de tener que padecer las consecuencias nefastas del post-Cromagnon. Creo que las bandas de tango independiente recuperan mucho del espíritu de independencia y de irreverencia que embanderaba al rock en esa década. Creo que los vástagos más genuinos del imaginario ricotero no son esa especie de grupos homenaje de los Redondos que existen hoy en día. En realidad, somos nosotros, los tangueros «bastardos», que a fuerza de «ninguneos» de parte de algunos tangueros mayores que nosotros [con muchas y honrosas excepciones], nos hicimos más tangueros que ellos mismos y también más desprejuiciados, más osados e independientes*".

"*Nosotros tomamos muchas cosas de los Redondos porque crecimos con ellos, a sí como crecimos escuchando a Pugliese* –apuntó Hernán Cabrera, director de la orquesta Ciudad Baigón–. *El nombre de la orquesta lo sacamos de un tema del Indio porque nos gustaba la imagen de una ciudad un poco sucia y contaminada, que simboliza lo que queremos decir en el tango. Por eso, nos gusta el pulso marcado de una orquesta que puede evocar al ritmo pesado de una banda de rock*".

Cabrera, amplió su alcance: "*lo bueno de esta generación es que para nosotros vale todo y no tenemos que rendirle cuentas a nadie. No estamos esperando la aprobación de nadie ni del ambiente del tango. Hacemos lo que se nos canta. Pienso que mucha gente de nuestra generación siente lo mismo*". Las reflexiones sobre el momento actual permitió que, Agustín Guerrero (de la OTAG, una *banda* de quince músicos, distinguiera que "*nuestros viejos eran de la generación del rock y pensaban que el tango era cosa de viejos, y tenían razón. Pero ahora el tango pasó a ser parte de nuestra generación. Cada vez hay más propuestas de tango distintas, cada vez hay más grupos, es como exponencial el crecimiento. Algo va a pasar con todo esto*".

"*Esto de tango con sonoridad rockera cada vez me rompe más las pelotas*", continuó afirmando Cabrera. "*Si digo que tenemos elementos del rock porque escuchamos rock. Pero es tango de ahora. No tiene más elementos de rock que de música clásica, de hecho la técnica orquestal es clásica. La impronta y el espíritu artístico pueden tener que ver con algunas bandas de rock más que con las viejas orquestas de tango: como hacer discos conceptuales, componer en grupo, buscar una estética particular en cada disco o en cada show. Quizá no haya tanta bajada de línea en los discos de tango clásicos. Discos con una temática y con una crítica social dentro. El tango muchos años fue una música para ser bailada. Desde su surgimiento la música rock sostuvo una crítica. Técnicamente tenemos algunas cuestiones en lo rítmico, en las acentuaciones, desde dónde se toca, pero no es nada que no haya hecho Pugliese*".

Desde el espectro de alternativas, de reaprendizaje, de nuevas formulaciones, de vigencia de distintas corrientes, como de formaciones académicas, permite distinguir que "*estamos como en la refundación de algo, como pasó con el rock nacional acá, que empezaron unos cuantos grupos y artistas como Tanguito y después empezaron las ramas, los estilos y cada uno con su propia ruta, pero todos juntos a la vez como movimiento. En el tango actual está pasando algo parecido*", describió, como un cronista de la nueva época, el bandoneonista Nicolás Tognola, director de *Hojarasco*.

Zarzuela[119]

El debate actual

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Antonio Machado.
Proverbios y cantares (XXIX).

El 27 de marzo de 2015, el diario *Tiempo Argentino*, publicó una entrevista de Sebastián Feijoo a Rodolfo Mederos con motivo de su retorno para actuar en el *Torcuato Tasso*, que tituló, tomando una expresión del bandoneonista: "*El tango triunfó, los vencidos somos nosotros*".

Mederos, no es un alma que transita su existencia desentendiéndose del mundo exterior, y menos con el tango. Hombre nacido en la década dorada le tocó ingresar al mismo cuando el debate entre renovadores y tradicionalistas alcanzó la máxima expresión en cuanto a si nos encontrábamos ante la defunción del tango dado el acoso de una nueva sonoridad ciudadana. Esto en el marco de una retracción, hasta entonces desconocida, y de desplazamiento, del tango, de la principal escena musical por causas y motivaciones que contemplamos más arriba.

De manera que Mederos corresponde a esa generación de notables músicos que, con un pie en las tradiciones tangueras, convivieron con otro, en los territorios a explorarse de nuevas reformulaciones. Integrante de la fila de bandoneones, junto a Aníbal Binelli y Juan José Mosalini, en la orquesta de un numen del tango decareano, como Osvaldo Pugliese, le permitió nutrirse de una savia privilegiada. Probablemente, como resabio de su primera pasión por la química, es un degustador de entremezclar sabores, articulando tango-jazz-rock en la recordada experiencia que emprendió con *Generación Cero.* Asimismo, grabó, en el cd *Soledad*, solo bandoneón, a Bach, en la Fuga N°XV de *El arte de la fuga* y *Over the rainbow* (de *El mago de Oz*), de Harold Arlen, haciendo gala de sensibilidad y virtuosismo. La docencia lo atrapó como profesor titular de la cátedra de *Elementos técnicos del lenguaje del tango*, en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Además, a discípulos en la ejecución e interpretación del bandoneón y detrás de un atril, transmitiendo su conocimiento y pasión a los nuevos auditorios.

Un auténtico inconformista, polémico, jamás plegado a las modas o a recurrir a atajos, sino a sus propias sensaciones y convicciones. De manera que, cuando las mismas se expresan, muchas

119. Obra dramática y musical en la que alternativamente se habla, se canta y a veces se baila.

veces con la causticidad que fluyen de declaraciones, tanto por lo que dice como de quien proviene de una manera hermética, definitiva, produce un reverdecer de sus opiniones pero, también, un sacudimiento. Forma de ejercer un estilo de provocación que pareciera entender, como esa la manera de despabilar, a sus auditorios, de estimadas siestas mortecinas.

Los dichos de Mederos, en la entrevista con Sebastián Feijoo, generaron una serie de críticas y opiniones. El violinista Ramiro Gallo, el 3 de abril del 2015, a través de su cuenta en Facebook, recogió el guante lanzado por Mederos y disparó una respuesta que llamó "*El triunfo del amor al tango*".

De ambas es posible distinguir parte del debate actual entre, precisamente, dos exponentes musicales con diferentes valoraciones y conclusiones sobre el futuro. Permitiendo distinguir el fondo de la polémica y las posturas, no solo artísticas, sino también generacionales, entre el ex profesor y su otrora alumno.

En oportunidad, de presentarse, Mederos, entusiasmado, en el *Torcuato Tasso*, declaró "*que alternamos al trío y la típica y tomamos los viernes y sábados. Disfruto mucho con las dos formaciones que obviamente son muy diferentes. No se trata de lo visual ni del repertorio. La diferencia medular es lo que se produce adentro de cada formación y confiamos en que eso también llegue al oyente. El trío genera una suerte de comunión muy profunda. Es como un perfume que te envuelve sin que te des cuenta. La orquesta, en principio, puede ser más avasallante. Es como un vaso que se derrama y salpica*".

Consultado si presentar una orquesta típica debiera considerarse un acto de resistencia, Mederos la consideró "*una herramienta. Que sea un símbolo de resistencia tiene que ver no con la orquesta sino con quien la pone en marcha. Depende de la ideología de quien la hace andar. En este caso mis compañeros y yo. Hoy una orquesta se tiene por muchas cosas: para estar a la moda, por no saber qué hacer porque pareciera que eso va a gustar, por nostalgia... A mí me pasan varias cosas. Desde lo ideológico es un gesto de resistencia, pero también lo hago desde una perspectiva pedagógica. Porque hay mucha gente que nunca vio una orquesta típica en vivo. Si bien ahora han florecido varias no tienen... como te diría... el sabor que tuvieron aquellas orquestas hasta los años 50*".

Estas opiniones le generaron a Ramiro Gallo considerar en su respuesta que "*las primeras cuatro opciones por las que supuestamente se 'tiene' una típica, son desde mi punto de vista al menos mezquinas, cuando no chocantes. No puedo de todas formas presuponer que son esos todos los motivos por los que Mederos piensa que se forma una típica. (...)Si bien es elogiable el concepto de hacer pedagogía desde una propuesta artística, supongo que existen ya ámbitos donde esto se desarrolla naturalmente, y por otro lado deberíamos plantearnos si el público desea o necesita ser aleccionado, y de ser así si es el artista quien debe hacerlo. Más allá de que esto es algo en sí mismo muy positivo cuando sucede, al plantearlo de ese modo siempre existe la posibilidad de que el artista se esté viendo a sí mismo como el hombre lúcido que viene a mostrar algo que los demás no saben o no ven, una postura que revela una mirada de superioridad, aunque velada tras un fin noble. El artista más bien es quien expresa el sentir de los hombres y no quien los alecciona sobre ese sentir*".

Sigamos. Ante la respuesta, Feijoo profundizó, sobre si no sería esperable formas nuevas de expresión. "*Es algo inevitable*", afirmó Mederos."*Como la vejez y la muerte. Todo lo que camina por este planeta envejece y muere. Si no tendríamos que preguntarnos por qué no tocamos como en el Barroco. Lo podríamos hacer, sería algo maravilloso, pero al mismo tiempo sólo tendría el valor de un ejercicio. Esa música ya no nos podría representar no sólo porque proviene de otras latitudes: básicamente porque es un lenguaje muerto. Hoy el tango dejó de representarnos. Lo representativo de las clases humildes en estos tiempos es la bailanta. Para escuchar tango hay que ir al Tasso o al Colón. Cuando el tango estaba vivo circulaba por todos los patios de todas las casas de la ciudad y en todos los clubes de todos los barrios tenían una o dos orquestas típicas. Comparemos eso con esto y las conclusiones son inequívocas"*.

Volvemos al músico formado en la EMPA, Ramiro Gallo, para quien "*se deduce de esta frase, que supuestamente existen dos opuestos: TANGO y no reprentatividad, que se contrapone a clases humildes – representatividad – BAILANTA. Se presupone que lo que no pertenece a las clases humildes (aunque sin duda será difícil encontrarlo en ciertos contextos sociales, no me consta que el tango esté totalmente ajeno a ellos), carece de toda representatividad. Y luego, la existencia de solo dos lugares en la ciudad para escuchar tango: el Tasso y el Colón (Mederos toca o ha tocado en ambos). No voy a extenderme en estos conceptos más allá de decir que los encuentro limitados, cuando no confusos. El párrafo termina con una poética descripción de lo que sucedía cuando el tango sonaba en todas partes, que deja entrever una profunda nostalgia*".

Comparar con los '40 podría ser una trampa, sin embargo si se lo hace con los 70 u 80?, inquirió el entrevistador. Lo que generó una contundente respuesta del bandeononista: "*A mí me encanta escuchar Beethoven y ver las obras de Rembrandt. Pero no me representan. Son de otra época. El tango creo que está en esa categoría. Es una obra de arte de las más singulares que el hombre pudo crear en el Río de la Plata y en el mundo. Pero no suena en la tele, en las radios ni en los auto s. A lo sumo en una radio especializada y bastante melancólica. El tango fue acuñado por una inmigración centro europea. Hoy la música popular es hija de la inmigración latinoamericana. Valoro la representatividad de esa música, pero a mí su estética no me interesa. Entonces los músicos de tango vivimos una gran encrucijada, no sólo los de mi generación. ¿Qué hacemos que no sea meramente evocativo ni que apele a anglicismos espurios? ¿Cómo se puede volver a representar la sensibilidad popular?*

"*Aquí llega* –sostuvo en Facebook, su antiguo discípulo– *lo que es para mí uno de los puntos de mayor interés. Mederos se sitúa frente a obras como las de Beethoven o Rembrandt. Es claro que pueden gustarle enormemente pero no lo representan. Él no vivió las épocas ni los lugares de esos artistas. Acto seguido, se para frente al Tango con la misma sensación: 'El tango creo que está en esa categoría'. Empieza uno a sospechar que el problema no es que el tango haya perdido representatividad. Eso quizás haya ocurrido de veras, pero aquí no se habla de eso. De lo que se habla es de que Mederos no se siente representado por el tango. Al menos no ahora. A él le gusta el tango, como Beethoven o Rembrandt, pero como no se siente representado, no sabe bien qué hacer con él. No le ocurrió eso por ejemplo a Leopoldo Federico, por citar a un referente que apenas acaba de dejarnos, a quien además de gustarle el tango, se sentía expresado por él, y así lo manifestó sin lugar a duda alguna (propia o ajena) en toda su trayectoria de artista*".

"*Vuelve la dicotomía y nos dice casi literalmente: el Tango me gusta, pero no está en los medios. La bailanta está en los medios pero no me gusta. ¿Qué debo hacer?*".

"*Hago aquí algunas reflexiones. Además de sus opiniones, creo que lo que Mederos nos está entregando es su sinceridad. Él duda, no está conforme y descarnadamente lo comparte con todos nosotros. Lo que él siente es una suerte de frustración. Pero no es cualquier frustración. Mederos no es un artista que no se haya desarrollado. Él buscó, aprendió a tocar su instrumento, se formó en el tango y en la música universal, tuvo sus primeras experiencias y concibió luego sus pasos como artista consciente. Como tal dudó, sintió al principio cosas similares a las actuales, el tango le gustaba pero no lo representaba, al menos no completamente, cambió, probó caminos más o menos nuevos, más o menos radicales, volvió luego a lo clásico ¿y ahora qué?*"

"(...) *¿Quién recibe mi mensaje? Quizás tengo la mejor música del mundo pero nadie quiere escucharla. ¿Habrá valido la pena? El artista sincero debe plantearse eso en algún momento. No alcanza con ser buen músico, tampoco con tocar algo bello, tampoco algo serio, profundo o importante. Todo esto quizás adquiere verdadera trascendencia si hay una vuelta. Si lo que di al mundo le sirvió a alguien. Esa es una encrucijada más allá. Podemos sobradamente suponer que la música de Mederos le ha dejado cosas importantes a mucha gente, pero quizás a él, que vio y vivió otros tiempos, no le alcanza. No por*

egoísmo o pedantería, sino quizás todo lo contrario. Todos buscamos ese algo más que nos movilice por distintas razones. Algunos entre otras cosas, por el vano aplauso que acaricia su ego, otros por un deseo genuino de dar amor y belleza a más personas".

"*Recuerdo cuando conocí a Reynaldo Nichelle en una época en la que el tango aún no había vuelto con la fuerza de estos u otros años, una época todavía oscura, y cuando yo le dije con entusiasmo que la cosa estaba cambiando, él me contestó que no, que no lo creía así, que nunca sería lo que fue, y sus ojos se llenaron de una gran impotencia, una gran frustración. Él me estaba diciendo con sus ojos húmedos que la música a la que le había dado su vida, iba a morir, lo cual era equivalente a que él mismo muriera un poco. Y ese salto hacia el futuro que todo artista imagina posible, en unos pocos años puede quedar trunco, y ser solo una pirueta sin sentido" (...).*

Volviendo a Mederos. El periodista consideró que "*se despegue del tango de las preferencias populares es innegable y seguramente tiene múltiples causantes. Una de ellas sería que la industria del espectáculo que una vez lo apoyó después decidió dejarlo de lado*". A lo que Mederos afirmó, "*creo que no había tal industria. No estaba inventado eso. La música no era un gran comercio. (...) Me refiero a la industria como se conformó después. Mucho más global y salvaje. La encrucijada tiene que ver con que estamos parados frente a una obra de arte llamada tango que está completa, terminada. No le podemos agregar nada y no sabe mos qué hacer. Esto que hablo con vos lo hablo con mis colegas y alumnos, y con cuanta persona tenga deseos de hablar. Aprendo mucho de todos y más de una vez aparecen conceptos que no había evaluado y se va modelando una manera de manifestar eso que hacemos. Definitivamente habría que empezar otra cosa".*

—"¿Entonces para Ud. el tango se extinguió?", preguntó Feijoo.

—"*El tango ha triunfado. Los vencidos somos nosotros. Ya no sale del pueblo ni es la expresión del pueblo. Admito que puedo tener errores y prejuicios. Pero es lo que percibo. La vida no es tan larga. Uno tiene que tomar ciertas determinaciones*".

"*Aquí sí deberíamos hablar de evolución*, reflexionó Gallo, *sobre todo, confiar en eso. Intentemos desentrañar algunas verdades apelando a la observación del mundo. Muchos se sorprenderían de saber que las aves que vemos a diario entre nosotros, algunas surcando elegantemente los cielos, son los sobrevivientes de un género que creemos extinto: los dinosaurios. Las aves son dinosaurios terópodos que evolucionaron y resultaron en estos seres que nos acompañan todos los días. ¿No es esto maravilloso?*".

"*La vida, como el agua, se abre paso cambiando, adaptándose, y ¿por qué no ha de hacerlo también la música? Y hablo aquí y ahora de la música creada desde un sentido expresivo, desde una necesidad humana y espiritual y no desde el frío escritorio de una empresa multinacional. La música real, la que persiste. Y si la música se abre paso, ¿por qué no ha de sucederle lo mismo al tango? ¿Será importante decretar su muerte o defender a capa y espada su vigencia? Como algo que se derrama y nunca retrocede, el tango no ha de ir hacia atrás, simplemente porque es imposible*".

La entrevista adquirió una serie de definiciones de parte de Mederos, ante las consultas del entrevistador:

—"Ud. siempre fue muy inquieto. Ahora está con el trío y la típica. ¿Prepara algo más?"

—"*Justamente estoy en un momento en el que quiero armar otra formación. Una formación que no tiene nada que ver con la típica ni con el trío. ¿Volveré a Generación Cero? No, no se puede volver a eso. Pero quiero una formación que funcione menos como un corset. Quizás con tímbricas menos tradicionales. Veremos. Quizás también jugar con otras informaciones o ritmos. A lo mejor quiero tocar una chacarera, con perdón de los santiagueños. Por supuesto que esto tampoco será ninguna solución.*

Pero es lo que me da ganas de hacer en estos momentos. Falta que le ponga mucha cabeza y trabajo. Tampoco me gusta hacer por hacer".

El entrevistador pareciera distinguir un flanco para avanzar sobre consideraciones de Mederos respecto de expresiones y músicos contemporáneos.

—"¿Le gusta algún compositor de tango posterior a su generación?

—*¿Hay?*

—¿Qué le parece Ramiro Gallo?

—*Es un buen violinista.*

—Eso significa que como compositor no le gusta.

—*No.*

—¿Y Astillero?

—*¿Dónde hacen barcos? No, no. Yo respeto a todo el mundo que hace cosas. Tiene su derecho a hacerlas. Yo hago las mías y me equivocaré también. Pero no disfruto de esas estéticas. Después de escuchar las melodías de la época dorada uno compara y los resultados no son felices.*

—¿Diego Schissi tampoco?

—*Es un pianista, ¿no? Es muy difícil. Después del '40 nada se resiste. Yo mismo no me gusto.*

—¿Puede identificar tres discos suyos de los que esté orgulloso?

—*No completos. Sí que, quizás, la mayoría de los temas me gustan o los encuentro interesantes. Nombraría De todas maneras (1977), de Generación Cero; Tangos (2000), el disco con Colacho Brizuela; e Intimidad (2007), el álbum con el trío.*

Mederos no dejó pasar la oportunidad para destacar los que considera sus referentes: "*Troilo era inmenso y su cuarteto con Grela desarrollaba un tono camarístico de enorme belleza. La idea es repasar algunos clásicos y temas poco conocidos con otra mirada. Pero no una que los deforme. Imaginamos esa obra como esculturas y nuestro juego es girar alrededor de ellas para –con otra luz y espacio– ofrecer otras perspectivas. Ni más ni menos. También me apasiona el Troilo bandoneonista. Junto a (Osvaldo) Ruggiero son mis máximas influencias en el instrumento*".

Respuestas que merecieron una consideración de parte de Gallo: "*Mederos nos muestra la solución, aunque la esconde: él sigue haciendo, sigue buscando, sigue evolucionando. Está haciendo cosas, a pesar de su momento de quiebre y encrucijada. Toca en trío y en típica, sostiene entre otros, dos proyectos importantes y los muestra en forma permanente. Y ya se plantea opciones a futuro, planeando experimentar con otros timbres, otros ritmos. Esta continuidad en el trabajo, en la evolución, es en sí misma una bendición. Sostener el trabajo durante décadas y seguir buscando respuestas es algo maravilloso, aunque a él mismo no le alcance. Sobre las frustraciones, las muertes, las encrucijadas, el problema entonces no es del tango sino de Mederos, mal que le pese. Él es quien duda. El tango sigue, la música sigue. Y cuando la muerte ocurra, ocurrirá más allá de Mederos o de ningún músico de nuestra o venideras generaciones*".

"*Hay un apéndice en la nota en el cual se charla sobre algunos compositores actuales (entre los que se me nombra). A Mederos no le gusta ninguno. Esto no debe sorprendernos ni molestarnos porque cada*

cual decide libremente sobre sus gustos. Faltaría preguntarle si de verdad escuchó o al menos intentó hacerlo, algunas de las propuestas de los últimos años".

"Pero ¿por qué nos resulta tan importante saber si a Mederos le agradan los sonidos del tango actual? Él es supuestamente un gran referente y su palabra pesa. Sin embargo, ¿cuántos de los compositores actuales hemos escuchado su obra en profundidad? Quizás no lo hemos hecho (yo al menos no lo hice) porque se nota en ella su aparente lejanía. El tango nunca lo ha representado realmente, y eso se nota. Y entonces los músicos actuales buscamos un sonido más íntegro, y lo encontramos en los clásicos, o en los Leopoldo, los Plaza, los Balcarce. Y en gran medida también en los colegas actuales que se zambullen con la misma pasión por esta música que sí sentimos nuestra".

(…) "Debo decir que en lo personal no me sentí agredido en lo más mínimo al leer que, ante la consulta sobre si le gusta mi trabajo como compositor, conteste un simple 'No'. Me parece lo más natural del mundo. Sin embargo, su opinión sobre el trabajo de los colegas Diego Schissi y Julián Peralta fue irónica y claramente mal intencionada. El hecho de aclarar que él tampoco se gusta, no alcanza para borrar una sensación bastante desagradable producto de sus comentarios poco felices".

(…)"La nota concluye con el músico hablando de lo que le da ganas de hacer. Sus últimas palabras mencionan además de las ganas, la cabeza y el trabajo. Quizás entre todos estos ingredientes, indispensables para la realización de cualquier empresa, le faltó mencionar uno esencial: el AMOR. El amor da vida y es lógico que su falta, debilite o mate. En definitiva me pueden interesar muchas cosas, pero decidiré hacer las que amo hacer. Amor a la música que me expresa, a los músicos que la tocan, al público que la escucha. El amor es divino y humano, es creación. El Tango habla de amor, de hombres, de dioses, de sueños. ¡Bienvenido sea! Existe una música que es mía, me la enseñaron mis mayores, me representa, y habla de todas estas cosas… ¡Amor al tango entonces! Y el tiempo, dirá quién y qué es lo que se muere".

Ranchera[120]

El tango, con miradas desde la otra esquina

Cada época tiene su repertorio.

Emilio Balcarce

En su Facebook, el 10 de junio de 2016, anunció los trabajos de preparación Agustín Guerrero de su Quinteto como "*un nuevo grupo* (donde) *el tango como eje central dialoga con el jazz y el rock a través de un lenguaje moderno, propia de la música 'culta' del siglo XX y XXI*". Ello tras "*el prisma de varias de las técnicas compositivas y los avances tecnológicos (...). Como el atonalismo, el dodecafonismo, el serialismo, las escalas sintéticas, la armonía en espejo, las texturas estratificadas, los sonidos sintetizados, las modulaciones métricas, la polimetría, las melodías tímbricas, el contrapunto lineal, los instrumentos aumentados, el contrapunto acórdico y los pitch class entre otras cosas". Donde "se mezclan los rasgos de figuras como Arnold Schönberg, Astor Piazzolla, Frank Zappa, Pierre Boulez, Bill Evans, Robert Fripp, Karlheinz Stockhausen, Osvaldo Pugliese, Keith Emerson, Oscar Peterson, Horacio Salgán, Charles Mingus, Anton Webern, Joe Zawinul e Igor Stravinsky entre otras*".

Asimismo, la *JP Jofre Hard Tango Chamber Band*, del bandoneonista sanjuanino Juan Pablo Jofre, radicado en Nueva York, ha producido cd's donde los nutrió con música de cámara, más tango, mediante piezas propias. Formado con Rubén Juárez y Julio Pane ha venido desarrollándose dentro de la estética de Piazzolla y Bach, obras que presentó en diferentes ciudades del mundo. Consideró que "*Astor revolucionó todo y nos abrió un camino infinito a los músicos de tango instrumental, de la ideología d el tango de concierto. Creo que sin él, el resto del mundo se hubiera quedado con la idea de que el tango era solo un chan chan con baile y redoblante. Astor nos abrió las puertas de los grandes auditorios y orquestas en el mundo. Ahora tenemos una tarea muy difícil, que es la de continuar eso. No es joda, porque con grabaciones de los sesenta Piazzolla sigue innovando y enseñándonos*".

Su mirada musical la reflejó considerando que "*el tango y la música de cámara están muy ligados, la música está escrita y no hay un director, más allá de que alguien siempre lidera, me refiero al director parado en el medio solo dirigiendo. Si bien, en algunos casos, los lenguajes de interpretación son distintos, la idea es casi la misma. Mucha gente acá me dice que el jazz e s como el tango en Argentina; yo creo que solo un poco, y más que nada en cuanto a que cada estilo tiene su propio lenguaje, pero el tango tiene mucho más que ver con la música académica que con el jazz, a mi modo de ver*".

Diego Schissi, entrevistado por Mariano del Mazo, es otro, entre tantos, que como explorador ha decidido incursionar en diferentes andariveles de búsqueda, referenciándose en que otro tango es posible. Radicado por un período en Miami, llegó al tango a través del jazz. "*Un casete de Salgán –que después me enteré que era propiedad de Pablo Mainetti– me voló la cabeza. Quería volver a la Argentina para hacer tango. Pero el retorno fue con el jazz*", formando parte del *Quinteto Urbano*.

120. Género musical popular y folclórico de la música mexicana, ampliamente ligada a los mariachis. En sus comienzos, las letras predominaban las relacionadas con la Revolución Mexicana.

El haber acompañado a Lidia Borda y de cumplir un encargo compositivo del *Festival de Tango*, lo acercaron a un '*lenguaje propio*', distante del tango y del jazz. Aunque "*estaba absolutamente enamorado del tango. Entendí que tenía que hacer algo que tuviera que ver con esa tradición. Pero, en paralelo, tuve una crisis con el piano y con la composición, y me encerré. Me quedé en Pampa y la vía musicalmente. Sentí que no quería tocar más el piano. Pensaba cómo hacer una música que me identificara a mí. Nunca me interesó la liturgia del tango, esa retórica*". Decidió estudiar "*en la Orquesta Escuela y me sirvió muchísimo. Aprendí todo de las orquestas. Pero me faltaba algo. Y saqué las manos del plato del tango*".

De su producción, Schissi consideró "*que lo único que hago es entregarme a lo que no entiendo. Me subyuga todo aquello que no puedo entender bien. Por otra parte hago lo que puedo. Me siento aliado de gente como Agustín Guerrero, Guillermo Klein, los pibes de Escalandrum, los de Aca Seca, el Pollo Raffo*". Como parte de un campo expresivo dentro del tango. Coronó su visión señalando que "*hacemos nuestra música, y está muy bien. Somos lo que somos. No somos Gardel que se juntaba media hora con Le Pera y te sacaba 'Soledad'*".

Cueca[121]

Nuevas voces para poéticas de hoy

Siempre deben existir coincidencias entre el letrista y el músico en el tango. Si tal identificación no existiera la obra no puede nacer, no puede existir siquiera.

José María Catunga Contursi

"A ver...me llamo Jorge Marcelo Pandelucos, me dicen Alorsa, venido al mundo en la ciudad de La Plata el 24 de noviembre de 1970 (sagitario y perro, pero ni bola al horóscopo), radicado en la República Separatista de Tolosa. Hice la secundaria en el Liceo Naval, y terminé los estudios de ingeniería electrónica. Fui profesor secundario, barman en San Martin de los Andes, encargado de cafetería en Capital, ingeniero electrónico y actualmente cantautor y chofer de taxi. Soltero y sin apuro, conocimientos musicales escasos y a mucha honra. Buen asador y matero semi profesional. Escribo desde la primaria (era el traga del colegio en redacción tema la vaca, etc.) Aprendí a tocar la guitarra hace 4 años y compuse los primeros tangos casi inmediatamente obteniendo los nefastos resultados que hoy nos convocan, antes fui integrante peregrino de coros y bandas rockers y bluseras, saxofonista, viajé a Europa con unas pistas de tangos clásicos grabadas (tipo karaoke... una vergüenza!)... y ahora me quiero salvar con la guardia hereje (que se está transformando de un hobby a un proyecto de vida).

Me gustan Sumo, los Doors y las milongas lunfardas, las playas griegas y las de Angra dos Reis, los libros de Cortázar y Onetti, el patio de mi casa, casi todos los deportes con preferencia hacia el futbol, soy hincha de San Lorenzo de Almagro (me pongo de pie), solía jugar con gran despliegue físico como volante de ida y vuelta pero el evidente deterioro, el sobrepeso y un meñisco rebelde me han ido relegando a la zaga y últimamente contemplo la posibilidad humillante de comprarme guantes de arquero. Me gusta viajar pero gasolero y con mochila. Como datos de color más o menos interesantes puedo intentar impresionarlos con un salto en paracaídas, uno en ala delta, 2 triatlones, y varios viajes a dedo, bondi y bici por países limítrofes, el Amazonas, Europa y Egipto (todo allá lejos y hace tiempo). Defectos y virtudes no porque me da cosa. No bailo tango, pero de pibe pisaba las hormigas del jardín al son de algún malambo tradicional."

Así solía presentarse Alorsa, el platense Jorge Pandelucos, junto a *La Guardia Hereje*, el legendario cantautor fallecido en el 2009. La misma asume la autodescripción de un joven que, antes de los cuarenta años, presentó sus pergaminos y travesías, como avales de su tanguedia, ante los auditorios.

El mismo que, en forma de proclama, había preanunciado, casi premonitoriamente, a comienzos del milenio, que *Vuelve el tango*:

Y que vuelva nomás, si está en su casa
Bienvenida de mates y gorriones, bienvenida de vinos y de farra
Por su primer amor que fue milonga

121. Danza originaria de Sudamérica. Consiste en agitar un pañuelo mientras realizan medias vueltas. En Chile es su danza nacional; en Bolivia fue designada parte del patrimonio cultural.

De su primer amor que fue guitarra
Lo habían apoliyado tenores engolados
Lo encerraron en museos repetidos, en telarañas de sombras de versiones
Los que quisieron salvarse con carlitos, con el gordo, con el tano
Lo hicieron tan cornudo que aburrieron, lo exportaron, le llenaron de sellos el pasaporte
Lo pisotearon atléticos bailarines que saltaban demasiado
A él, que nació maldito y malparido en pesebres de patios y kilombos,
Lo crucificaron en la resurrección de cumparsitas
Señores, vuelve el tango, muzzarella y sin barullo
A reclamar de nuevo lo que es suyo
En plena juventud de sus 100 años, vestido de bacán y en zapatillas
Se dejó el funyi viejo para que no vayan a creer que da vergüenza
Se arrancó el quincho zanahoria, la biyú de lunfardos oxidados,
Se sopló las frituras de la solapa y se vino, en bondi
Lo acompañan musiqueros a la gorra, un coro de diarieros y de pibes,
De choborras, de chorros de autopartes
Dicen que se fue del barrio, cuando?...siga, siga!...y la pelota no se mancha
Vuelve el tango, y que bufen los eunucos!

Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango
Se escapó de enredadas partituras
Los que no lo conocen lo pedían
Alguien lo dio por muerto, qué locura!, si era siesta, nomás,
La que dormía.

Los que retomaron la senda

Los arqueólogos musicales, sabían que, en la medida que quienes ejercitaran y tocaran las composiciones de las épocas anteriores, se les abriría, la necesidad de crear nuevas obras, contemporáneas. Tamaña empresa, requirió de compositores, letristas y poetas que se sumaran para integrarse y generar, en nuevas imágenes, la vigencia y vitalidad del género.

Así lo expresó Alejandro Guyot, cantante y letrista, sin importarle si las nuevas poesías terminarían siendo la letra de esta época, finales del milenio, dado que lo importante, fue que se formara "*una nueva generación de letristas que tratan de poetizar una Buenos Aires contemporánea, de quebrar un poco esa nostalgia por las viejas letras de la época de oro y dejar de reproducir ciertos tópicos.*"

Guyot, junto a Alfredo *Tape* Rubin y Acho Estol, buscaron las llaves para reabrir el espacio del cantor en las formaciones tangueras, que parecía haberse clausurado. El encontrarse, sólidamente instalado el cancionero tanguero de la guardia vieja, en sus versiones originales que cuentan con más de ochenta años, convierte en una cuesta empinada el instalar estilos como, además, letras del cancionero contemporáneo.

Un signo sintomático del movimiento tanguero, surgido desde los noventa, ha sido desentenderse de cierta verdad que implicaría el género, tomando distancia de los grandes poetas y permitirse "*componer en distintas líneas,* dice Rubin: *tangos más de ruptura, tangos más tradicionales, tangos atorrantes, lunfardos, románticos. Y que se podían abrir caminos. Cuando uno está componiendo una cosa que se llama Bluses de Boedo y lo toca con guitarras tangueras sabe que está haciendo una cosa un poco estrambótica, medio de ruptura*".

La radio escupe y chilla su marketing de baba
"la droga no progresa" se lamenta el buey jipón
silbando bien milonga yo me abro calle abajo
los bluses de Boedo cruzan por mi corazón.

De esos tiempos quedaron otras composiciones como *Regín*, *Lysou*, *Viento solo*, *Calle*, *Pegue su tren*, *Aire sin final*. En las cuales, la ruptura, no suele ser total sino que mantiene canales de continuidad, donde "*siempre se nota que es un tipo que está viviendo hoy. Aparecen maneras de ver, vocablos, mezclas de campos de lenguaje que hacen ver que no es un tipo que está en los 40 o los 60*", afirmó Rubin.

Acho Estol (Horacio Estol), junto a Dolores Solá, la voz de *La Chicana*, se iniciaron incursionando en tangos clásicos que transmitieran el espíritu roquero, hasta que comenzaron a crear sus propias composiciones. Con *Farandulera* (1997), de Estol, establecieron una poesía que recordaba las viejas letras, dándole una vuelta de tuerca actual.

Vi tu cara blanca pestañeando glamorosa,
te veías tan hermosa en la pantalla de TV;
no te recordaba tan airosa, profunda y orgullosa,
el amor no te ha dejado envejecer.

Eras un ratón entre mis manos
en los tiempos suburbanos en que te pude y te besé;
ahora veo tu estampa y no le huyo
pero hay algo que me amarga, yo te tuve y te dejé.

Brillarás en las fiestas faranduleras,
empresarios poderosos lucharán tu corazón;
torcerás en tu cabeza quilombera,
la relación entre la guita y el amor.

Llenarán tus miembros con alhajas,
entrará por esos labios mucho alcohol;
dormirás en la mañana la resaca de cocaína
que te regaló un buchón.

La producción de Estol, con varios títulos, representan expediciones musicales a distintas sonoridades, amalgamadas en una búsqueda y formulación inclusiva, alejada de dogmatismos. "*Al lado de un tango, Gardel grababa un foxtrot, un shimmy, una chacarera. Y él inventó el tango. No tenía que defender la identidad ante nadie*", afirmó. *La bestia potenciada* (1999), también de Estol, se sumó a las primeras composiciones del período, incorporando una lírica actual.

Dibujado en el estaño como un comic empapado, congelado en el instante de empinar para
olvidar. Relojeale la mirada, escondida en el pasado
como el preso cuando añora lo que no puede tocar.

El domingo del eclipse le batió que la quería
le arrancó el botón de arriba, la besó en el corazón.
Ahora toma y rebobina; esa noche que llovía la llevó a bailar a Almagro en el Torino marrón.

En la bestia potenciada desafiábamos destinos,
me reía del camino hasta que se me acabó.
Crepitaban los billares y tu risa envinecida
salpicaba de alegría nuestras noches de fragor,
ahora todo eso ha quedado en el retrovisor.

Ella vive en Caballito quedó viuda y no lo olvida
se arrepiente de aquel día, por capricho lo dejó.
Lo imagina acelerando ya canoso y clava un Valium
y no cabe entre sus sueños que el Torino se fundió.

Sólo falta que se encuentren una noche en la Avenida,
que se miren sorprendidos y recuerden la pasión.
Que contemplen un segundo lo que podría haber sido,
y que sigan su camino avergonzados los dos.

Bolero[122]

Letristas y poetas

Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio, con las alas plegadas también yo he de volver.

Alfredo Le Pera

Una de las manifestaciones de la evolución del fenómeno del tango, desde el último tercio del siglo XIX, ha sido que los cambios, en la vida social, económica y política no le resultaron indiferentes. En mayores o menores escalas. Más temprano que tarde. El mundo que rodea al tango ha actuado –y lo sigue haciendo–, como un factor de revitalización del género. Es uno de sus nutrientes más poderosos, exógeno, actuante en las esencias innatas del género. Heredero de las payadas donde se revivieron los penares de la condición humana. Como sus gratificaciones. Sin enrolarse en banderías, sino describiendo, evocando, denunciando los avatares de todos. En el caso de las letras, urgidas por expresiones de realidades que siempre se recrean, ahondando en sus historias, sin perder, el casi axioma, de que el tango cuenta una historia de vida en tres minutos.

Las jornadas del 19 y 20 de diciembre del 2001 ingresaron a la historia, entre otras motivaciones, como rechazo a una dirigencia política incapaz de pilotear la tempestad, que atravesaba al país, que se había ido gestando desde hacía años. Reclamando, dentro de la preservación de la democracia, en búsqueda de un estado de bienestar que alejara un modelo, como el que se había venido aplicando, inspirado en el *Consenso de Washington*, protestas que dejaron más de treinta muertos, decenas de heridos, daños y el establecimiento del estado de sitio para contener la ira popular.

Apenas unos años antes al estallido social, en 1997, Eladia Blázquez retrató en *Argentina primer mundo*, mediante letra y música, el cuadro de situación que se avecinaba, y que pareciera no dejar de retornar:

En el medio de este "mambo" y el delirio mas profundo...
el cartel de primer mundo, nos vinieron a colgar.
Tan grotesco es el absurdo, tan inmundo está el chiquero
que mirando el noticiero, ¡me reí por no llorar!
Todo el mundo está en el oro, dado vuelta de la nuca
¡Nos vendieron hasta el loro, la altivez, la dignidad!
No terminan de asombrarnos, y es tan grande el desatino...
Que a la leche y hasta el vino, hoy por hoy...
¡Les tenés que desconfiar!

Y me duele que sea cierto... Con dolor del más profundo.
Porque si esto es primer mundo, ¿este mundo dónde está?

---

122. Comparte el nombre con el bolero español, que es una danza que surgió en siglo XVIII y se ejecuta en compás ternario, el género cubano desarrolló una célula rítmica y melodía diferente.

Si parece la utopía de un "mamao" voy a hacértela bien corta...
¡se afanaron con la torta, el honor y la verdad!

Nos están pudriendo el aire, nos cambiaron el idioma,
hoy la "caca" de paloma es más limpia que el honor.
¡La justicia ya sin venda a un corrupto le hace un guiño,
y acomoda el desaliño, del poder y del favor!
En un loco "todo vale", un caniche acicalado
"morfa" más que un jubilado que no llega a fin de mes.
Y en la cruda indiferencia, entre el cólera y el "curro"...
Hay un juez que se hace el "burro" y también...
¡Hay un burro que hacen juez!

Aquella pesadumbre, fruto de un profundo daño efectuado al tejido social, prácticamente empujó la casi necesidad de emigrar. Muy particularmente las capas jóvenes de la sociedad que vieron obstruidos e inexistentes las posibilidades de trabajo, como de desarrollarse en las profesiones y oficios que abrazaban. El país se había convertido en una máquina, sin pausa, de expulsión de sus hijos. Demostraba su incapacidad de brindar proyectos de vida de mediano o largo plazo.

Entradas y salidas de pasajeros argentinos por el aeropuerto internacional de Ezeiza (Buenos Aires), 1999-2003.			
Año	**Entradas**	**Salidas**	**Diferencia**
1999	1.539.077	1.540.390	–1.313
2000	1.670.485	1.745.295	–74.810
2001	1.521.809	1.581.675	–59.866
2002	859.640	946.852	–87.212
2003	530.803	578.437	–47.634

Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, INDEC, Buenos Aires, 2004.

La desocupación, la emigración y la marginación resultaron situaciones que despertaron, en las camadas de letristas y músicos que se acercaban al tango, poderosos estímulos motivacionales para instalarlos en los nuevos temas.

A diferencia de lo que ocurrió en las estrofas de *Anclao en París*, *Volver* o *La casita de mis viejos*, letras emblemáticas que nutren una parte de nuestra identidad, expresaban un retorno al pago, luego de haberse descarrilado en la búsqueda de placeres en el viejo mundo.

Raúl Berón con la orquesta de Miguel Caló, llevó al disco *Lejos de Buenos Aires*, un tango de 1942 del pianista rosarino Alberto Suárez Villanueva con letra de Oscar Rubens (Oscar Rubinstein).

Con la mueca del pesar; viejo, triste y sin valor...
Lento el paso al caminar... Voy cargando mi dolor.
Lejos de la gran ciudad que me ha visto florecer,
en las calles más extrañas siento el alma oscurecer.
Nadie observa mi final, ni le importa mi dolor...
Nadie quiere mi amistad, ¡sólo estoy con mi amargor!
Y así vago sin cesar desde el día que llegué
cuando en pos de un sueño loco todo, todo abandoné...

La partida resultaba, así como lo habían experimentado sus abuelos, dejando los terruños desde finales del novecientos, casi cien años después, la descendencia ahora en avión y no en barco, retornaba deseosa y dispuesta a incorporarse al mundo del trabajo, en búsqueda de un horizonte que, por acá, había casi desaparecido. Lucio Arce, cantor y letrista en *Yo soy el que se fue* escribió:

Yo soy el que se fue, lo sé.
Cada vez que vuelvo
Yo soy el que se fue y me quedé
Prendido a mis recuerdos
Yo soy el que se fue
Las cosas que dejé
No me dejan que olvide
Amigos y café
La música y también
El fútbol con los pibes.

Otras letras testimoniales del período, resultaron *Se van*, de Marina Baigorria y Pablo Dichiera; *Madrid*, Julián Peralta, *Sudaca de cuarta*, Alejandro Bettinotti y la que realizó Jorge Alorsa Pandelucos, *Ezeiza*:

Dicen que existe un país al sur del mundo,
atado a la cola del barrilete americano.
Un país mágico y extraño donde se mezclan
la alegría de carnavales paganos
y la tristeza de madres gringas
que agitan pañuelos frente a barcos que zarpan.

Sin embargo, para el que hacía las valijas, *pa´l que se iba*, el lugar desde el que las hizo no era el de turista o para robustecer su formación. Sino, desde la destemplanza de sentirse librado a su suerte, lejos de los suyos, sin red. *Mi Buenos Aires querido* se encontraba de receso, imperaba Buenos Aires me mata.

Los pobres duran pocos años
no es como en Belgrano que no se puede caminar
de tanto viejo que hay.
En Soldati nadie llega a anciano,
si no te mata el SIDA o la bala policía
te lleva la jubilación

Versos que forman parte de *El resentido*, tango de Hugo *Peche* Estévez, donde describió los arrabales de finales del milenio.

Los poetas que vinimos mencionando también vieron disminuidas o directamente silenciadas sus producciones en los medios de difusión ante la ausencia de espacios que las difundieran. Aun así, continuaron surgiendo otros exponentes como aquellos que continuaron sus producciones, Ernesto Pierro (*Calle Butteler, El Polaco* –primer tango ganador del Pre-Cosquín–, *Nuevo exilio, Declaración de amor a Buenos Aires*), Juan Luis Ricardi, Daniel Lomuto, Enrique Milei, testimoniaron en sus obras tanto la situación del país como su reflejo en las relaciones humanas y también la proximidad del cambio de milenio. María del Mar Estrella, junto a Saúl Cosentino, compusieron *Musa de neón* (1999):

Qué musa de neón
pintó de no va más

tu ciega vocación
de terco perdedor
que arriesga de nuevo el corazón
por sólo una ilusión
que lo haga al fin soñar
la gloria de alcanzar alguna flor.

El ingreso al 2000 mantuvo las características de desolación que vivió la sociedad argentina, con los mayores grados de deterioro al que puede dar lugar el haber tocado fondo. Piquetes, monedas deterioradas, trueque de productos, cacerolazos, asaltos a proveedurías y supermercados, huelgas, desocupación, emigración de numerosos contingentes de argentinos a diferentes países tanto de la región como de Europa. En un marco mundial de intensos avatares.

Tamaño escenario permitió, sin agotar los exponentes, la continuidad en la aparición de obras y autores. Adriana Turchetti (*Ser mina flor de fango*); Gloria Marcó (*De otro planeta*, *Tango a Federico García Lorca*) hija del letrista Héctor Marcó (Héctor Marcolongo); Hayde Daiban, Martina Iñíguez, Clori Gatti (Clorinda Esther Gatti), Bibi Albert (María Felisa Albert), Lina Avellaneda, Nélida Puig, Patricia Ferro Olmedo, Patricia Erguía, Claudia Levy, Marcela Bublik, Hilda Guerra, Norma Marín.

Luis Mario Bustince, Alberto Ortiz, Norberto Rizzi, Oscar Abelenda. Enrique Bugatti, Ernesto Pierro, Carlos Ceretti, Juan Vattuone, Acho Estol, Horacio Ramos, Héctor Dengis, *Peche* (Hugo Estévez), Carlos Lagos, Alejandro Szwarcman, Raimundo Rosales son letristas que aportaron al acervo tanguero desde una mirada crítica y testimonial, desde los noventa en adelante, como exponentes de diferentes generaciones.

Abuelas y Madres de Plaza de Mayo

Los noventa también generó desescalar en la mirada sobre las violaciones de los derechos humanos, de las décadas pasadas. Las leyes de Punto final y Obediencia debida, fue un intento de clausurar la revisión y castigo de los responsables del genocidio.

Dos temas, pueden servirnos para ilustrar las miradas que, sobre ese pasado, testimoniaron expresiones del tango contemporáneo. *Pompeya no olvida* (1998), letra compuesta por Alejandro Szwarcman y música de Javier González:

Abril se quedó suspendido en la siesta
las horas no fluyen ni quieren morir,
un sol de aluminio remeda la cresta
del gris caserón de la calle Cachí.

Las mismas veredas, de tarde, me cuentan
historias perdidas flotando en Abril,
y vuelvo al portón de los años setenta
vestido de asombro, con sueños de jean.

Pompeya no olvida, que allá en Famatina
vivía una piba carita de anís,

amor de rayuela, perfume de esquina
hoy la andan buscando, también era abril.

Quién sabe, tal vez ella siga soñando,
y ya no recuerde la calle Cachí,
al menos que sepa que la anda buscando
desde hace ya tanto, su abuela Beatriz.

Por algo será, comentario que supo escucharse, ante la desaparición de personas en los setenta, fue utilizado para titular el tango de Marisa Vázquez. El tango homenajeó a las Madres de Plaza de Mayo en *Soy*, obteniendo el primer premio del *Certamen de Letras de Tango por la Identidad*, en el 2004, compuesto por Marcela Bublik y Raúl Garello:

A todos los nietos

Soy el mate, soy la brisa, soy el sol de la mañana.
Busco el árbol, busco el río y el motivo de esta sed.
Por mi pecho rueda un sueño y un murmullo sin palabras
que me acuna desde lejos, sin espejos de papel.
Esta puerta que me llama, necesito atravesarla.
Sé que hay alguien que me espera, sé que siempre me buscó,
que tiene aquella respuesta que enciende luz en la sombra.
El latido y la memoria corazonan la razón.

Me falta un patio, una risa y una canción y un verano
y una muñeca de trapo y un libro que no leí
y una abuela que cocina sopa de estrellas y vino
mientras perfuma la mesa con naranjas y jazmín.

Por la vida que está viva, por la muerte que no es cierta,
por cada flor que se abre bajo el sol que la abrigó.
por el niño que mañana navegará entre mis ramas,
buscándose en los retratos que la noche me arrancó,
no me seguirán mintiendo el color de la mirada.
Tengo un nombre y una sangre que me quisieron borrar,
que es más fuerte que la espada y la rosa disecada
que llenaron con cenizas de silencio y soledad.

Con ese pecho de fuego, encendido en red de amores,
con esos brazos de hierro que nadie pudo partir.

Las adicciones y el tango

Otro plano, donde las letras reflejaron de manera directa, resultaron las adicciones. Nunca de manera apologética, sino como un exponente marginal, que subyació a la bohemia y el desenfreno. En la década del veinte comenzó a reflejarse en varias letras, en forma de advertencia ante la vida fácil y despreocupada, para aquellos que eligieron atajos para ascender socialmente, al caer en tentaciones, como forma de recriminación de donde habían partido. Metafóricamente, también

apareció ante el abandono de la amada, de si mismo o de la realidad. No resultó indiferente la censura que establecieron los gobiernos de *la década infame*, tanto sobre los títulos como las letras de los tangos hasta entonces conocidos. De modo, que tamaño cercenamiento y condicionamiento actuó sobre los poetas de esos años.

En Barcelona, en la Cataluña española, uno de los principales centros de diversiones europeos, además de París, fue donde se escribió el tango *Fumando espero*, de Juan Viladomat Masanas y Félix Garzo (Gayo Mardus). Formó parte de la obra teatral *El tango de la cocaína*, estrenado en el *Teatro Victoria*, en 1923. El texto no hace referencia al cigarrillo con tabaco, sino al que contenía cocaína o marihuana sustancias que no eran extrañas en los ambientes de diversiones nocturnas.

El tema se hizo conocido en Buenos Aires a través de la interpretación de Rosita Quiroga, a mediados de 1927. De melodía amigable integró el canturreo y silbido de la calle. Además, Ignacio Corsini, Libertad Lamarque, Carlos Dante, Imperio Argentina, Argentino Ledesma lo interpretaron y grabaron en versiones de las orquestas de Héctor Varela y Carlos Di Sarli. La letra que se conoce no es la completa. Probablemente, por efecto de la censura quedó omitida la estrofa *Mi egipcio es especial/qué olor, señor./Tras la batalla/en que el amor estalla,/un cigarrillo/es siempre un descansillo/y aunque parece/que el cuerpo languidece,/tras el cigarro crece/su fuerza, su vigor.* Partiendo de que:

Fumar es un placer
genial, sensual.
Fumando espero
al hombre a quien yo quiero,
tras los cristales
de alegres ventanales.
Mientras fumo,
mi vida no consumo
porque flotando el humo
me suelo adormecer...

Varias vicisitudes atravesó el tema que Juan Carlos Cobián compuso como instrumental, *Clarita*. Raúl Doblas y Alberto Weisbach lo agregaron para su pieza teatral *Los dopados*, de 1922, retitulándose con el nombre de la obra. Veinte años más tarde, Aníbal Troilo, que había conocido la versión instrumental a través de la orquesta de Osvaldo Fresedo, le pidió a Enrique Cadícamo que le agregara letra, la cual es la que conocemos como *Los mareados*:

Rara...
como encendida
te hallé bebiendo
linda y fatal...
Bebías
y en el fragor del champán,
loca, reías por no llorar...
Pena
Me dio encontrarte
pues al mirarte
yo vi brillar
tus ojos
con un eléctrico ardor,
tus lindos ojos que tanto adoré...

Esta noche, amiga mía,

el alcohol nos ha embriagado...
¡Qué importa que se rían
y nos llamen los mareados!
Cada cual tiene sus penas
y nosotros las tenemos...
Esta noche beberemos
porque ya no volveremos
a vernos más...

Hoy vas a entrar en mi pasado,
en el pasado de mi vida...
Tres cosas lleva mi alma herida:
amor... pesar... dolor...
Hoy vas a entrar en mi pasado
y hoy nuevas sendas tomaremos...
¡Qué grande ha sido nuestro amor!...
Y, sin embargo, ¡ay!, mirá lo que quedó...

José Padilla y Manuel Romero/Luis Bayón Herrera fueron los autores de *El taita del arrabal* (1922) donde se relata la historia de un compadre que, del suburbio, descubrió *las luces del Centro*, y, fascinado, se hundió en el vicio.

Pobre taita, cuántas noches,
Bien dopado de morfina,
Atorraba en una esquina
Campaneao por un botón.
Y el que antes causaba envidia
Ahora daba compasión.

En *A media luz* (1924), de Edgardo Donato y Carlos Lenzi, se describe un prostíbulo elegante, de alta categoría, situado en el centro de la ciudad:

Juncal doce-veinticuatro:
Telefoneá sin temor.
De tarde, té con masitas.
De noche, tango y champán.
Los domingos es danzante,
Los lunes, desolación.
Hay de todo en la casita:
Almohadones y divanes.

Otro tango, *Tiempos Viejos* (1926), de Francisco Canaro y Manuel Romero, donde la droga no es presentada como un signo de distinción social, sino como una ausencia en los protagonistas ante la nostalgia de la juventud pasada:

Te acordás hermano que tiempos aquellos.
Eran otros hombres, más hombres los nuestros.
No se conocían cocó ni morfina.

Situación que no quedó reflejada en *Noches de Colón* (1926), de Raúl de los Hoyos y Roberto Cayol, donde la droga vuelve a ocupar, como salvaconducto, el disfrutar del poder económico y reconocimiento social, símbolo de refinamiento, del que finalmente caerá.

Los paraísos del alcaloide
Por olvidarla yo paladeé
Y así en las calles como soñando
Como un andrajo me desperté.

En *Micifuz* (1927), de Adolfo Avilés y Enrique P. Maroni, aparece la descalificación para aquel que ha cambiado el rumbo:

Las cosas que hay en la vida
Y que uno tiene que ver:
El hijo de un farabute,
El changador de la esquina, Dopado con cocaína,
Pero si es para no creer.

Una milonga de 1928, *Packard*, de Ernesto de la Cruz y Carlos de la Púa (Carlos Raúl Muñoz y Pérez) sin vueltas describió los daños de la morfina y formó parte de otro de los tratamiento del tema.

Era una mina bien, era un gran coche,
era un Packard placero, era una alhaja;
auto que siempre trabajó de noche
llevando siempre la bandera baja.

Pero un día la droga la hizo suya
y en vez de cargar nafta echó morfina,
y cerrando el escape, por la buya,
se fajaba debute en cada esquina.

Ayer la vi pasar. Iba dopada
y me sentí yo, curda, un Santo Asís,
al ver que de su pinta tan abacanada
pinta que fuera de auto de parada
sólo queda, cual resto de chocada,
con los cuatro fierritos del chasis.

Recordándote (1929), de José de Grandis y Guillermo Barbieri, retrató a aquel que:

Indignado por el opio
Que me diste, tan fulero,
francamente estoy cabrero
Y jamás olvidaré
Que una noche embalurdado
Te juré que te quería
Mucho más que al alma mía
Y que a mi madre también.

Las camadas contemporáneas de letristas han solido darle un tratamiento al tema, muchas veces como una forma de mirada sobre los efectos en el entorno.

El grupo de rock *Me darás mil hijos* que conforman, además, *La quimera del tango*, igual nombre de su primer cd (2004), donde interpretaron *Pituca suerte*:

…pelé una linda pituca
pa´saborear gustoso.

A encender la maravilla que nos brinda Pachamama!
en el bolso yo llevaba
solo una humilde cerilla.

En distintas composiciones se trató el tema, como en *La milonga* de Fernando Bitter; *La pinchetta*, Pablo Banchero; *Pinche Caín*, Pablo Ciliberto; *Noche transfigurada*, Daniel Melingo; y en *Quedé manija*, de Sebastián Dematei, vocalista de *Dema y su Orquesta Petitera*, donde recurrió a la primera persona para expresarse:

Me separaste de mis buenos amigos
mi relación con vos no la entendían
mirá que a mí me sobran las minas
pero a vos no te puedo dejar.
Me volvés loco el día y la noche
me tenés hecho una porquería
(…)
Y otra vez con la mirada fija
Otra vez quedé manija.

Diferente es el tratamiento de la temática referida al paco. Entre las composiciones que lo han tratado *Paco a paco*, con letra de José Tcherkaski y música de Raúl Garello, un crudo relato haciéndole un guiño al *Malevaje*, de Enrique Santos Discépolo. En *Son de paco* (2009), obra de José Arena y Marta Pizzo, dan cuenta :

Con un tetra en la mano te encontró mi mirada;
en la otra, abrazada, la luciérnaga gris
que te oxida las venas con su atroz cachetada
y le fuma las penas a tu vida infeliz.

Me aprisiona mirarte sepultar el presente;
sos el síntoma hiriente del peor desamor.
Resignados de olvido, tu ilusión y tu vientre
son un sueño dormido y su nido el dolor.

Cómo es que no me atrevo a entrar en tu agonía,
a jugarme el pellejo por el pibe que fui;
a enfrentar la mentira insaciable y arpía,
si tu historia y la mía se cruzaron así.
Son de paco tus horas, singular mercancía
de piratas eternos que no tienen perdón;
no me alcanza el sollozo, es de olvido la noche
y esta fábula loca que no puedo impedir.

Hay alguna caricia cabalgando entre ruinas,
un perfume a glicinas sofocado al latir.
Sé que hay huellas tatuadas de ese beso de esquina,
serpentina en las piernas que te empuja a seguir.

Me atormenta tu suerte de espantosa rutina:
tu feroz nicotina, tu saqueado vivir.
Mientras arda esta pena con su histérica espina
será igual mi condena de saberte sufrir.



Para el desfile artístico, el palco oficial se ubicó en Diagonal Norte y Maipú; el espectáculo reunió a 2000 artistas y repasó en 19 escenas dos siglos de historia argentina

Los presidentes Chávez, Lugo, Lula, Morales, Cristina Kirchner (junto a su marido), Piñera, Correa y Mujica, y Lazo (vicepresidente del Consejo de Estado de Cuba)

Precio $ 2,80

LA NACION

lanacion.com

Buenos Aires, miércoles 26 de mayo de 2010

EL TIEMPO, HOY
8° min. 19° máx.

BICENTENARIO
1810 - 2010

Una multitud siguió desde la avenida 9 de Julio el deslumbrante desfile artístico que repasó los 200 años transcurridos desde la Revolución de Mayo

El país se volcó a las calles y coronó un festejo histórico

En la Capital, más de dos millones de personas asistieron a la celebración del Bicentenario • Hubo un impactante desfile artístico • La Presidenta llamó a la unidad, aunque excluyó de los festejos a casi toda la oposición • La Iglesia pidió superar partidismos

Además

Glamour y ausencias en la cena de la Casa Rosada. Pág. 7

Alegría y sorpresa de visitantes de todo el país. Pág. 8

El desfile que deslumbró a millones. Pág. 8

Un repaso histórico en el Cabildo. Pág. 9

Llamado a dejar atrás los intereses personales. Pág. 12

200 años en un día: la vida en celeste y blanco. Págs. 10 y 11

El show audiovisual proyectado sobre el Cabildo

Tedeum en Luján: la Presidenta y Radrizzani

Tedeum en la Capital: saludos a Macri

El Monumento a la Bandera (Rosario), colmado

La representación de la Argentina, en las alturas

EL ANALISIS

Esa obsesión por dividir y fracturar

JOAQUIN MORALES SOLA
LA NACION

Continúa en la Pág. 18, Col. 5

OPINION

La recuperación de lo festivo

LUIS ALBERTO ROMERO
PARA LA NACION

Continúa en la Pág. 9, Col. 6

Los medios, sin distinción, reflejaron el carácter conmemorativo, multitudinario y ampliamente representativo de los festejos.

Blue[123]

La década, ¿ganada o perdida?

Comenzar de nuevo y contar conmigo
va a valer la pena haber amanecido
Comenzar de nuevo, y contar conmigo
va a valer la pena... haberte perdido...
comenzar... de nuevo...

Iván Lins

El país, en los inicios del tercer milenio, mostraba significativos cambios, en la composición de su estructura social. Nuevos movimientos migratorios, desde los países latianoamericanos, como de rusos y orientales, actuaron ampliando el arco de diversidades culturales, impactando e influenciando, entre otras maneras, sobre las manifestaciones artísticas y culturales, en general.

La balanza poblacional equilibraba los platillos recibiendo contingentes de personas empujados por las situaciones en sus países, integrándose al nuestro.

Población extranjera empadronada en el país, por lugar de nacimiento y grupos de edad. Año 2001													
Lugar de Nacimiento	Total	Sexo y Grupos de Edad											
		Varones						Mujeres					
		TOTAL	0 – 14	15 – 24	25 – 49	50 – 64	65 y más	TOTAL	0 – 14	15 – 34	25 – 49	50 – 64	65 y más
Total	1.531.940	699.555	37.465	61.864	252.584	175.895	171.657	832.385	36.953	74.916	306.729	187.675	226.112
AMÉRICA	**1.041.117**	**477.985**	**31.596**	**55.624**	**227.990**	**105.958**	**56.817**	**563.132**	**31.384**	**68.734**	**282.342**	**113.407**	**67.265**
País limítrofe	923.215	427.789	24.704	46.342	200.089	102.052	54.602	495.426	24.733	56.972	240.050	108.560	65.111
Bolivia	233.464	117.462	9.641	18.266	58.373	20.560	10.622	116.002	9.485	20.177	57.936	18.503	9.901
Brasil	34.712	14.504	1.294	1.748	5.180	3.443	2.839	20.208	1.206	2.102	8.316	4.127	4.457
Chile	212.429	101.601	2.523	6.678	46.427	29.652	16.321	110.828	2.526	6.796	55.148	30.034	16.324
Paraguay	325.046	137.723	9.604	14.709	60.621	33.598	19.191	187.323	9.885	22.630	88.565	41.184	25.059
Uruguay	117.564	56.499	1.642	4.941	29.488	14.799	5.629	61.065	1.631	5.267	30.085	14.712	9.370
País no limítrofe	117.902	50.196	6.892	9.282	27.901	3.906	2.215	67.706	6.651	11.762	42.292	4.847	2.154
Perú	88.260	35.871	4.301	5.694	21.811	2.794	1.271	52.389	4.202	8.717	35.043	3.654	773
Resto	29.642	14.325	2.591	3.588	6.090	1.112	944	15.317	2.449	3.045	7.249	1.193	1.381

123. Significado de melancolía o tristeza. Género musical vocal e instrumental, basado en la utilización de notas de blues y de un patrón repetitivo. Originario de las comunidades afroamericanas del sur en los Estados Unidos a principios del siglo XX.

Lugar de Nacimiento	Total	Sexo y Grupos de Edad											
		Varones						Mujeres					
EUROPA	**432.349**	**194.238**	**3.212**	**2.692**	**13.511**	**64.827**	**109.996**	**238.111**	**3.037**	**2.672**	**13.014**	**68.509**	**150.879**
Alemania	10.362	4.645	276	291	710	1.104	2.264	5.717	206	329	662	1.071	3.449
España	134.417	57.817	771	591	3.656	18.522	34.277	76.600	781	643	3.880	19.673	51.623
Francia	6.578	3.217	345	296	933	804	839	3.361	294	245	734	829	1.259
Italia	216.718	99.963	694	262	3.596	38.951	56.460	116.755	729	219	3.523	41.544	70.740
Polonia	13.703	5.578	5	5	145	359	5.064	8.125	11	17	123	441	7.533
Ex Yugoslavia	3.210	1.367	1	2	50	242	1.072	1.843	3	4	53	217	5.166
Ex U.R.S.S.	4.156	1.827	177	203	663	171	613	2.329	130	189	683	204	1.123
Resto	43.205	19.824	943	1.042	3.758	4.674	9.407	23.381	883	1.026	3.356	4.530	13.586
ASIA	**29.672**	**15.192**	**879**	**1.713**	**6.449**	**3.301**	**2.850**	**14.480**	**819**	**1.458**	**5.945**	**2.860**	**3.398**
China	4.184	2.365	84	330	1.512	342	97	1.819	96	252	1.123	266	82
Corea	8.205	4.143	190	476	2.169	995	313	4.062	162	447	2.198	948	307
Japón	4.753	2.331	150	55	399	858	869	2.422	122	40	445	700	1.115
Líbano	1.619	806	6	17	137	188	458	813	1	8	97	187	520
Siria	2.350	2.350	1.200	9	27	262	210	692	1.150	9	21	173	777
Taiwan	3.511	1.786	179	356	848	341	62	1.725	168	316	886	304	51
Resto	5.050	2.561	261	452	1.122	367	359	2.489	261	374	1.023	285	546
ÁFRICA	**1.883**	**1.028**	**64**	**65**	**458**	**247**	**194**	**855**	**44**	**68**	**245**	**259**	**239**
OCEANÍA	**747**	**380**	**66**	**132**	**138**	**30**	**14**	**367**	**84**	**112**	**135**	**19**	**17**
Ignorado	**26.172**	**10.732**	**1.648**	**1.638**	**4.038**	**1.622**	**1.786**	**15.440**	**1.585**	**1.872**	**5.048**	**2.621**	**4.314**

Fuente: INDEC, Censo Nacional de Población, de Hogares y Viviendas, 2001.

Dolorosas y sangrientas jornadas de protesta social en las calles, con más de treinta y cinco muertos, heridos y daños, en una de las crisis más terminales que padeció el país, fue la caída del telón de la experiencia neoliberal iniciada con Carlos Menem, instrumentada por Domingo Cavallo y continuada por Fernando de la Rúa. El interinato de Eduardo Duhalde, aplicando un programa de emergencia y el llamado a elecciones nacionales abrieron el paso a cambios de rumbo. Las del año 2003 consagraron la fórmula Néstor Kirchner-Daniel Scioli, con el 22,24% de los votos emitidos, a escaso 2,21% de la ganadora y obligada a ir a una segunda vuelta de parte de Carlos Menem y Juan Carlos Romero. Estos, ante la evaluación de rechazo electoral y pérdida de consenso que le depararían las urnas, terminaron abandonando la puja electoral de la segunda vuelta, consagrandose al dirigente sureño.

El 25 de mayo de 2003, Kirchner y Scioli asumieron como fórmula triunfante el gobierno de la Nación. Resultaba casi un desconocido Kirchner, gobernador de una provincia alejada de Buenos Aires, Santa Cruz, y no de las de más alta presencia en los medios. Junto a un ex motonauta, devenido en político, durante la gestión menemista, estableció un *impasse* en la desazón de la ciudadanía. Favorecidos, más por el repudio a Menem que por adhesión y encolumnamiento del proyecto de país que aspiraban plasmar, la ciudadanía los consagró. Habían logrado imponerse por encima de los otros candidatos, deslucidos e insuficientemente motivados a tomar en sus manos tamaña brasa caliente, en momentos donde resonaba *que se vayan todos* y con un claro mensaje de abandonar las políticas de mercado, destinándolas a fortalecer el consumo interno y reparatorias del resquebrajado tejido social.

El discurso de asunción, ante ambas cámaras del Parlamento, por parte del presidente Kirchner prefiguró las intenciones de un plan de gobierno que se propuso reencauzar la orientación política

y económica con fines inclusivos, y el alineamiento que generaba una nueva camada de dirigentes en el continente , como Lula da Silva, en Brasil y el comandante Hugo Chávez en Venezuela, que habían accedido a sus gobiernos, también, bajo elecciones libres y democráticas.

Acosados por la fuerte deuda externa se inició un período de renegociación de los montos y plazos de pago de la misma, en tanto, en paralelo, se estimularon los engranajes de la reactivación económica, de atención a los índices de pobreza e indigencia, y al paulatino incremento ocupacional de las fuerzas laborales que había llegado al 21,2% de desocupación, de la población activa.

Además, la derogación de las leyes de obediencia debida y punto final, designación de miembros para una corte suprema independiente en base a la oposición de perfiles en consenso de la sociedad, convocatoria transversal a políticos y dirigentes a tomar diferentes áreas de trabajo. Como el impulsar una legislación, junto a una gestión, que se orientó bajo el principio "*donde hay una necesidad, nace un derecho*" motivando resoluciones y normativas dentro de las más avanzadas en el mundo. Pago y renegociación de la deuda externa, asignación universal por hijo, de educación sexual, igualdad de género, trata de personas, creación del banco de datos genéticos, matrimonio igualitario, identidad de género, régimen de prevención de enfermedades y programas de vacunaciones y educación sanitaria, ampliación de las coberturas previsionales y universalización de acceso a pensiones y jubilaciones, reforma para la posibilidad de votar desde los dieciséis años de edad, ley de femicidio, de muerte digna, medicamentos genéricos, antitabaco, de fertilización asistida, como las de Música y de Turismo, entre tantas.

El movimiento tanguero, como expresión cultural y social, al igual que otras expresiones, no resultó indiferente al cambio de escenario y sus efectos.

Una vez más se cumplía aquello que, en los períodos donde las formas populares y nacionales cobraban protagonismo, a resultas de gobiernos que las favorecían fomentando la diversidad y los mecanismos para expresarlas, se producía un salto de crecimiento. A diferencia de aquellas otras etapas que resultaban un repliegue, de ajustes, de censuras y represión, en resistencia. En tal sentido, la etapa kirchnerista fue positiva. A pesar que su gestión, en buena parte de su gobierno, no contó con la ciudad de Buenos Aires entre sus alfiles.

Multiplicáronse las milongas, orquestas en vivo, recitales, tanguerías, institutos, festivales, encuentros, grabaciones, audiciones radiales, circuito comercial, destino de turistas, obras de teatro y musicales fueron algunas de las numerosas maneras que cobraron relieve. Dando entidad e incrementando las actividades desplegadas alrededor del hecho musical que había comenzado a dar signos de revitalización a finales del siglo veinte.

Yo no sé que me han hecho tus ojos, film de Lorena Muñoz y Sergio Wolff, inició una travesía a las fuentes del tango de la época gloriosa, maneras de reestablecer la continuidad histórica, como parte de otras tantas obras que se interesaron por recuperar y resignificar diferentes facetas del pasado. Transitó la búsqueda y reconstrucción de una leyenda, como fue la vida de la cantante Ada Falcón, que actuó con la orquesta de Francisco Canaro. En 1942, en la plenitud de su éxito, decidió alejarse de los escenarios, probablemente por motivaciones de desilusión sentimental con el músico, recluyéndose, en Córdoba, en un convento de monjas franciscanas. Logrado conocer su ubicación, casi medio siglo después, permitió mantener diálogos con Wolff, a través de planos cinematográficos que, aproximaron, pudorosamente, a una dama que había sido un ícono de la década del treinta. El documental resultó un hallazgo como signo, aún a tiempo, de la reconstrucción del eslabón extraviado.

Con dirección de Carolina Neal, *Si sos brujo (Una historia de tango)*, que tratamos más arriba, también resultó un camino a indagar en el tiempo, para lograr hacer posible el futuro. A la

recuperación del bagaje musical que encierra el tango, aprendiendo y aprehendiendo en la ejecución de sus mayores exponentes, como plataforma de los nuevos tiempos, en este caso, mediante la génesis y conformación de la *Orquesta Escuela Emilio Balcarce*. Todo un documento de época del trasvasamiento tanguero, luego de haberse atravesado el desierto.

En esos primeros años del dos mil otra obra cobró trascendencia. La que emprendió Gustavo Santaolalla como inspirador y Miguel Kohan como director. En *Café de los maestros* logrando reunir a las glorias tangueras en sus ocasos, preparándolas para un concierto consagratorio en el Teatro Colón. Quedaron plasmadas la interpretación de las obras, en un film documental y en dos compact disc.

Carlos García y orquesta interpretó *Al maestro con nostalgia*; Lágrima Ríos, junto a Aníbal Arias, *Vieja viola*, con Gustavo Santaolalla *Un cielo para los dos*; Atilio Stampone y orquesta, *Orgullo criollo*, *Mi amigo Cholo*; Quinteto Baffa-De Lío, *Pa´ la guardia* y *Chiqué*; Virginia Luque, *La canción de Buenos Aires*; Osvaldo Berlingieri y orquesta, *A mis viejos* y *Tierra querida*; Leopoldo Federico y orquesta, *Al galope* y *Sueño de tango* y con cuarteto de bandoneones y contrabajo *Suite de tangos*; Alberto Podestá, *Percal*; Emilio Balcarce y orquesta, *Si sos brujo*; Nelly Omar, *Viejo jardín*; Carlos Lazzari y orquesta, *La cumparsita* y *La puñalada*; Horacio Salgán y orquesta, *La llamo silbando* y *A fuego lento*; José Libertella, *Romántico bandoneón*; Mariano Mores y orquesta, *Tanguera* y *Taquito militar*; Juan Carlos Godoy con Cristóbal Repetto, *Alma en pena*; Emilio de la Peña, *Loca bohemia*; Oscar Ferrari, *Será una noche*; Gabriel *Chula* Clausi, *Mariposita*, fueron los artistas y temas de la partida.

El gobierno de Cristina Fernández de Kirchner coincidió con la conmemoración del bicentenario de la Patria del 25 de mayo de 1810. La celebración adquirió ribetes majestuosos durante varios días de fiesta popular, con propuestas innovadoras, multitudinarias y abarcativas de todos los aspectos y expresiones de la historia nacional. La producción, la educación e investigación, las tradiciones y fuerzas armadas, stands de colectividades y regiones se dieron cita para dar vida a jornadas de festejos, en las calles céntricas de la ciudad de Buenos Aires y en un escenario a lo ancho de la avenida 9 de Julio, mirando hacia Constitución, donde actuaron artistas nacionales y extranjeros. Millones de personas, acompañaron las jornadas y muchísimas más las pudieron seguir a través de las transmisiones televisivas.

Sobre la diagonal Roque Sáenz Peña, que conecta la Plaza de la República con la de Mayo, permitió que, centenares de artistas del grupo *Fuerza bruta* representaran, en enormes transportes y grúas, en un despliegue impecable, diferentes momentos temáticos. El del tango, transcurrió con taxis que se desplazaron, durante el desfile, con músicos en sus techos tocando, en tanto, en diferentes tramos se detuvieron y salieron de sus interiores bailarines que danzaron las melodías tangueras. También actuaron *Bajo fondo* y Guillermo Fernández, en distintos momentos.

El domingo 23 de mayo fue el día programado para que se presentara el tango. Lo hizo a través del *Tata* Cedrón junto a Miguel Ángel López, en bandoneón; el trío de Rodolfo Mederos con Armando de la Vega y Daniel Cucci al que se sumó la voz de Ariel Ardit. Luego, se presentó el *Quinteto Real* con la formación de César Salgán, en piano; Esteban Falabella, guitarra; Oscar Giunta, contrabajo; Carlos Corrales, bandoneón y el violinista Julio Peresini y Horacio Salgán junto a Ubaldo de Lío interpretaron *La llamo silbando*, un tema emblemático del maestro, y *Susheta* (J.C.Cobián y E. Cadícamo).

La Selección Nacional del Tango, actuó integrada, entre otros, por Leopoldo Federico, Ernesto Baffa, Mario Abramovich, Eduardo Walczack, Horacio Cabarcos, Mauricio Marselli, Mario Fiocca, Nicolás Ledesma, Pablo Agri, Miguel Ángel Bertero, Carlos Corrales y los bailarines Juan Carlos Copes y María Nieves quienes presentaron la coreografía de *El pollo Ricardo* y *La cumparsita*. La actuación de Susana Rinaldi cerró la presentación, entonando, a capella, Sur coreado, además, por la multitud.

Numerosas marchas, estribillos, canciones dieron cuenta, en las expresiones populares, la situación que consideraban favorable de la gestión del período kirchnerista. Como así a la reivindicación y el recuerdo de la etapa peronista. En el 2007, *Los Hermanos Butaca*, con la autoría de Carlos Senín y Germán Dominicé compusieron *Evita*:

Si Evita viviera el sol brillaría
En toda la cara del trabajador
Y el mar una noche sin perdón ni olvido
Se devoraría al explotador
Si Evita viviera ¡qué viva Perón!

En el 2012, al cumplirse el segundo aniversario del fallecimiento de Néstor Kirchner, con letra de Luis Longhi y música de Guillermo Fernández, lo retrataron en el tango *Virola*, en memoria del ex presidente.

Virola
Hoy no está sola la plaza
Los pibes juegan, se abrazan
Si hasta Racing se prendió
(…)
Virola
Este tango hoy te llora
De alegría porque vos
Escribiste el argumento
De un nuevo octubre que será mejor.

A finales de la etapa, el caudal de expresiones fruto del favorable clima social, en diversidad de artistas, espacios, propuestas, difusión, investigación y estudio, había cobrado una vitalidad y entidad necesaria tales para que el retorno tanguero de los noventa resulte sustentable y transmisible, alejando los peligros de desaparición, que, a finales del siglo veinte, había invadido las expectativas de su vigencia.

Coda[124]

A MODO DE FINAL

El tango es una composición libre. Es un hijo de ladrones: odia la cárcel.

Enrique Santos Discépolo

Un debate no deja, por antiguo, de recobrar nuevas formas. Dentro del mundo del tango, resuenan voces que vienen tanto del exterior, como de las preguntas que se formulan sus propios exponentes sobre su devenir. Dilema nada nuevo. Siempre existió. En general, se potenció en circunstancias de aguas turbulentas con demandantes de estéticas identificables con los nuevos tiempos, frente a encallados, pregonando la suerte del género desde la propia mirada. Caer en la pérdida de perspectiva y en un enrolamiento cerrado no resulta la mejor manera de estimar y dirimir consideraciones sobre el futuro. El cual, más allá de los deseos y las condiciones objetivas, la dosis de azarosidad todavía lo convierte más en incierto. Hasta volátil de la pretensión de atenazarlo entre las manos y pretender moldearlo. Precisamente, el no trascender el propio pasado, y aún el mismo presente, asignándole carácter paradigmático, condiciona a la propia opinión, asignándole como vigencia una forma autoreferencial, de etnocentrismo. Esquema que solemos caer. Aún cuando se pudo disponer de un carácter cuestionador, curioso, explorador, con cierta hasta impertinencia, no será impedimento que, al correr del tiempo, se transforme en complaciente. Como parte de un devenir natural. Lo innovador de hoy, es lo clásico de mañana. Sin embargo, el haber transitado ese derroteo pareciera ser suficiente para convertir en autoreferencial y categórica cualquier aseveración. A pesar de ello, todo muta. En una forma que transforma lo explosivo, lo nuevo, lo irreverente, con el paso del tiempo en asumido, institucionalizado, incorporado a la tradición. Mecánica del cambio, a manera de una rueda sin fin y que ante ello debiéramos ser más comprensivos y permeables del proceso evolutivo.

El tango siempre espera, lema de una radio y sentencia que, se sostiene comunmente, acompañando a todo habitante de estas tierras. Apotegma que pareciera encerrar el destino que, más tarde que nunca, finalmente recalaremos en alguna estrofa o letra, cierta historia, determinada interpretación, luego de haber transitado cierto trecho de la vida. En verdad, el tango es mucho más que eso, aún cuando pueda, en determinados casos, convertirse en una posibilidad de acercamiento. Pablo Gianera, precisamente, a partir de la frase que a modo de dicho repica en todos los rincones, y reconociendo la etapa de oro de los años '40/'50 como perteneciente *a la mejor música popular del siglo XX*, con versiones que consideró magistrales en Aníbal Troilo y la voz de Francisco Fiorentino y que, treinta años después, en la versión de Roberto Goyeneche de *Barrio de tango*, con el *balbuceo* que le asignó a la vocalización, como signo del fin. Concluyendo, ya no *espera* ningún tango. A partir de *ese balbuceo de Goyeneche, con el que el tango parece llegar a su fin a fuerza de una expresividad sin atenuantes, podría ser en realidad el texto del futuro para una música que ya no existe. Ése es quizás el tango que nos sigue esperando y a cuyo encuentro vamos*. Comentario, de parte de un musicólogo, que omitió la evolución de un género musical, más allá de interpretaciones e intérpretes, de un nuevo tango que es el que, bajo nuevas maneras, *siempre espera*.

124. Sección musical que puede formar parte del final de un movimiento, a modo de epílogo.

Compartimos que en la Argentina, las décadas del cuarenta y cincuenta constituyeron el período más alto de la música popular. Porque consagró un género propio, completamente identitario, diferente a lo conocido, que logró una diversidad irrepetible de intérpretes, estilos, creadores, autores y poetas que, hasta pareciera de manera natural, les fluyó una obra musical inmensa, tanto de exquisita riqueza melódica, armónica y poética como diademas de una síntesis del campo y la ciudad. Explosión de una envergadura mucho más allá de lo musical, aún cuando el tango fue la manera más lograda de expresarla, en un contexto político, social, cultural, económico como hemos tratado de recorrer en páginas más arriba, para nada indiferente e irrelevante que resultó la nave insignia de la Argentina cultural de entonces y la que ingresó al mundo moderno.

Creo, aún hoy, que *el tango siempre espera*. Pero, ¿cuál tango es el que *nos espera*? Nunca más será el de los años dorados con su mundo de personajes y lugares. Ellos residen en la galería de los clásicos de imprescindible visita y degustación. Como de conocer donde nació, creció y cobró dimensiones. Como conocer y valorar las gestas de los patriotas fundadores de la Nación. Sus vidas y pasiones, sus ideales, sus luchas, sus triunfos, sus legados. Sospechar, al menos, en la posibilidad de un revival de esos tiempos es un desatino. Nada vuelve para atrás. Al contrario, debemos reconocer el formidable aporte que aquellos contingentes de artistas brindaron en dotarnos de un bagaje hoy de incalculable valor, en manos de jóvenes que buscan establecer el lenguaje de los actuales tiempos, como testimonio de la continuidad histórica. Instalar la ilusión de un retorno al pasado, puede adquirir contornos icónicos pero de alto riesgo de querer reflejarse en espejos que devuelven imágenes deformadas e irreales.

Aspirar a que el tango recupere su hegemonía, identidad y masividad no son impedimentos para que conserve su vigencia, dentro de la realidad contemporánea. Hoy es referente de una subcultura que comparte presencia y vigencia junto a otras corrientes interpretativas nacionales, regionales e internacionales. Junto a ellas pugna tanto por la revalorización histórica como por la producción musical contemporánea que logre establecer el vínculo entre una interpretación de la realidad y su asimilación e identificación por las camadas de nuevos públicos. Multiplicar los espacios y los auditorios en una mezcla de representación y representatividad mutua con las obras e intérpretes, es una puerta de ingreso a afianzarse en nuevos públicos y escenarios. No tan solo como un muelle que *espera*, sino yendo a la búsqueda de quienes *esperan*, para enriquecerlo de los tiempos actuales.

No atender a esta cuestión, no menor, en buena parte también obstruye el acceso al tango contemporáneo. El tango del ayer no nos pertenece ni nos espera. Si nos acompaña. Ya pasó, aunque perdure como basamento. El que espera, es el de hoy, el de mañana. El que presenta desafío a nuestros creadores está, precisamente, en que sus obras se conviertan en esperanzadas dársenas de arribo que nos interpele y exprese como argentinos y habitantes del mundo de hoy, con sus líricas y letras de *lunfardos. En mi casa escucho 'a morir' a Troilo, Gobbi y Salgán, pero puesto a componer construyo a partir de hoy*. Una manera de continuar pintando la aldea de uno, con los colores y formas que nos rodean.

El trayecto

Llegamos al final del recorrido de esta travesía sobre diferentes momentos de la evolución del tango, en el marco de los movimientos sociales y políticos que se desarrollaron durante casi un siglo y medio. Un recorrido donde, hemos intentado, acercarnos al fenómeno musical propio de los argentinos, el tango, como manifestación (en lo más amplio del término: música, danza y poesía) del ser de estas pampas y su reconocimiento en el mundo. El de la Argentina moderna. El que ha

permanecido y transformado. Situación que también ocurrió en otras actividades como el teatro, con el grotesco o el sainete, hasta el cine, sin embargo, el tango, ha corporizado la expresión artística musical que logró traspasar las épocas y las modas. Convertido en nuestro producto genuino. Desde su génesis, mixturado de un crisol de razas y culturas, con partes provistas de aportes musicales de los grupos sociales desclasados, desde los tangos camperos, puente entre la pampa y la ciudad. Las notas volcadas en estas páginas, sin pretensiones de agotarlo, tan solo tratando de acercarnos a instalar la necesaria articulación, entre los factores que intervinieron, apartándonos del análisis inmune, puro, que desconsidera la contaminación que implica transitar la vida. La historia tanguera continúa. Y la del país, obviamente, también. Sobre la cual nuevas simbiosis resultarán.

Casi un enigma el dónde, el cómo, quiénes, desde cuándo, resultan interrogantes imposibles de ser respondidos con un lugar, una fecha o un personaje de cómo el tango se construyó en el Río de la Plata.

¿Qué factores actuaron? ¿Qué circuntanscias sociales, económicas, políticas y culturales permitieron las condiciones para su nacimiento? El tango, como expresión cultural, cobró forma en relación directa a cómo el país, y por ende su población, le dio forma y contenido a la Argentina contemporánea. De tal manera que nos hemos detenido en aspectos de aquella génesis, en su relación más estrecha con la cotidianeidad de los sectores populares, ámbito que actuó de pesebre de un fenómeno que abarcó y expresó a toda una sociedad, más allá de identificaciones u oposiciones, de etapas o vigencia. Esto es, precisamente, lo que lo convierte en el fenómeno auténticamente emblemático del paso a la modernidad de un proceso y momento histórico argentino. Su carácter masivo, multifacético, urbano y cosmopolita, de origen popular y de dimensiones musicales que trasciende sus propias fronteras incorporándose al acervo musical de la humanidad.

El tango ha sido un espejo de la Argentina. Del que ha dado cuenta de sus entornos, de un país pugnando por su existencia y por su perfil. De la Argentina de las contiendas, las diferencias y aún los enfrentamientos ha sido una suerte de remanso para unos y otros, y un punto de encuentro en las más dispares diversidades. De sus luces y sombras, de los injustos olvidos, de las pasiones puestas en sordina, de los epígonos y de los anónimos. La edificación de un fenómeno no solo demanda tiempo, sino incontables brazos que atiendan, en la libertad de la diversidad, las postas para su continuidad como tal, como de incontables autores, en los más diversos ámbitos y formas. Tampoco demanda unanimidad, sino diversidad, de ello expande su trascendencia. Hecho con los más nobles materiales humanos de la época y como exponente de un estilo de ruptura y de nueva vida. Nuestro detenimiento en considerar los pliegues de la sociedad en sus aspectos económicos, sociales, culturales, educacionales, que incidieron en sus entramados iniciales dándole entidad obedeció a indagar en los factores actuantes que convergieron en la dinámica histórica. De las corrientes creativas diferenciamos aquellas que establecieron al tango como un campo idóneo de representividad de los avatares sociales, tanto en lo musical como en lo poético de la descripción social con su carga de denuncia y reclamo.

Las innovaciones han sido percibidas como un modo de cuestionamiento, destructivo, más que un anticuerpo rejuvenecedor. Aún hoy. Las actuales corrientes del '90, finalmente vencedoras, han debido estar dispuestas a dar pasos de avance y perseverancia, debiendo esforzarse para lograr un espacio, tanto en el reconocimiento del público, como de la actividad tanguera y de sus colegas intérpretes.

Más pasa el tiempo y la figura de piedra, de toque, en cuanto factor de reformulación, adquieren desde Villoldo, Contursi, Gardel, Delfino, de Caro, Salgán, Rovira, Piazzolla, Peralta, Gallo, Estol, Venturin, válidos a la sola mención de algunos del torrente de innovadores, la continuidad de la revisión histórica. En tal sentido, la escala que adquirió el período piazzolleano ha sido una profunda línea demarcatoria de un antes y un después, convergente con momentos de la sociedad argentina

como la del mundo, de cambios profundos. La dimensión transformadora adquirida, resultó la mejor medicina para el salvataje del tango, en un momento histórico en el cual, muchos de sus parientes musicales, quedaron en el camino, como sus opositores tradicionalistas Juan D´Arienzo, Francisco Canaro, Héctor Varela, Francisco Lomuto, Alfredo De Angelis o Enrique Rodríguez. Su dimensión, fue la de un personaje que recuperó una expresión artística musical con destino de museo a reformularse imponiendo *pensar* un nuevo tango de identificación de la gran ciudad, con raigambre internacional. La obra de Piazzolla, se ha convertido en un legado insustituible para los nuevos tiempos de la música. La actual diversidad de coloraciones del arco iris musical popular argentino, no puede dejar de reconocerle influencia en la manera de mirar e interpretar las nuevas realidades sociales e históricas tanto ahondando en nuevas texturas musicales como en las estéticas, en lo indoblegable en sus convicciones como fragua para las nuevas camadas, más allá del rumbo expresivo que adquieran.

El panorama del tango, hacia mediados de la segunda década del siglo veintiuno, presenta una paleta de estilos (numerosos y diversos respecto del pasado) formas, propuestas y búsquedas como nunca se había conocido hasta ahora. Debajo de un amplio paraguas cobija desde formaciones orquestales de repertorio tradicional, conservando las versiones de los clásicos como avanzando en obras de sus integrantes, dentro del estilo, versionando arreglos originales de las orquestas *Típica Pichuco*, *La Juan D'Arienzo*, *la Tanturi*; otros los casos de *Color tango* (Roberto Álvarez); la *Orquesta Victoria* que se presenta los lunes en la milonga del *Café Vinilo* oportunidad que les permite presentar los resultados de la exploración de arreglos y propuestas reformuladas del repertorio tradicional desde la música clásica y la influencia tanguera de Salgán. O mediante arreglos involucrándose tanto en composiciones de la guardia vieja como contemporánea, las orquestas de Nicolás Ledesma, Rodolfo Mederos, Osvaldo Piro, *El Arranque*, *Fabian Bertero Big Band*; Pablo Estigarribia (p) tanto con su formación *Meridional* como compartiendo en trío junto a Víctor Lavallén (b) y Horacio Cabarcos (cb); voces como las de Leandro Negro *Falótico*, Hernán Lucero, Vanesa Quiróz, María Graña, Raúl Lavié, Alicia Vignola, Ariel Ardit, *Chino* Laborde, Soledad Villamil, Noelia Moncada, *Moscato* Castiello, Dolores Sola.

Los casos nombrados son a título de meras menciones, lejos de agotar todas las expresiones, como de aquellos que realizan arreglos sobre obras tradicionales enrolada en una trova santafesina donde se reconocen los casos con influencias de Piazzolla y Salgán en Joel Tortul, Víctor Parma, Leonel Capitano, Guido Gavazza, Martin Tessa. El caso de Acho Estol y el *Tape* Rubin, pioneros del resurgimiento, que exploran, a través de *La Chicana* o en el estilo con guitarras, nuevas dimensiones. *Tangoloco*, *Bajofondo*, en el otro frente, exponen la propuesta electrónica o de candombes y fusión de ritmos con la propuesta de *La menesunda* o *Amores tangos*, y con el jazz en Adrián Iaies o Juan *Pollo* Raffo o el rock (luego del *Gricel* de Spinetta-Páez sucesivos acercamientos entre ambos ritmos) con fuerte incidencia ricotera, entre tantísimos otros más ejemplos.

Numerosas son las diferentes expresiones que indagan en los vínculos entre las músicas populares y la formulación clásica integrando repertorios en ensambles, coros, solistas, conjuntos de cámara, filarmónicas y sinfónicas en los escenarios del mundo. Las presentaciones que realiza, por caso, Marcelo Costas versionando arreglos e instrumentaciones de la obra de Piazzolla, junto a Walter Ríos, bandoneón y Juan Pablo Dobal, piano, entre otros músicos. Al igual que los bandeononistas solistas en formaciones sinfónicas Pablo Mainetti, Aníbal Binelli, Ramiro Boero o Néstor Marconi, la soprano Virginia Tola o el tenor Darío Volonté. Como el homenaje a la obra de Carlos Gardel por Ariel Ardit con los arreglos de Andrés Linetzky presentados con la dirección de Gonzalo Ospina por la Orquesta Filarmónica de Medellín

Además de agrupaciones del interior del país, y el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional, que generó un espacio de *Otras Músicas* permitiendo el estreno de obras como *Ñandú* y *Astoriana*,

del pianista argentino radicado en Estados Unidos, Emilio Solla, junto a Pablo Aslan, contrabajo y Oscar Giunta en batería. *Cuatro imágenes de Buenos Aires* fue la obra que presentó Emilio Kauderer, residente en Los Ángeles, junto a los integrantes de *Eroica Trío*, las artistas norteamericanas Ericka Nickrenz, piano; Sara Parkins, violín; Sara Sant'Ambrogio, cello y el argentino Ramiro Boero en bandoneón. Solos casos mencionados para acercar un panorama de la amplitud y, por ende, de los caminos y rutas a recorrer y explorar.

La vigencia multifacética dada la amplitud cromática que adquirió el género, lo ha convertido en un caudaloso río que no solo abastece a sus habitantes sino que provee, también, a ocasionales o estables turistas, muchas veces quedando atrapados en los tentáculos de su expresión. No sólo reformula timbres y sonoridades con variadas influencias y fusiones de sus exponentes, sino que sirve de campo de expresión a otros géneros. Así como músicos de origen tanguero han avanzado sobre las líneas de la música *culta*, versionando páginas clásicas y elaborando obras. "*Se trata de artistas que, aún hallándose inmersos en la música popular, utilizan recursos técnicos típicos de la música erudita*". También lo han hecho quienes avanzaron con "*obras de música contemporánea donde el tango aparece tan solo como un tema, una reminiscencia, una forma residual*", de orígenes musicales clásicos.

Esteban Buch categorizó esas dos vertientes encontradas en un tronco común como el "*peor malentendido que pensar el tango culto como un género sería leer su denominación como un argumento contra la cultura de la música popular. Cultos, estos tangos lo son no por ser portadores de mayor cultura que los tangos verdaderos, no por ser más refinados o más artísticos que los tangos a secas, sino tan solo por haberse originado en el ámbito de la música culta, con sus reglas propias de producción y circulación, que son diferentes de las de las orquestas típicas y los tangueros de profesión. Tangos cultos, entonces, es un descriptivo que solo funciona bien en régimen irónico, para designar un tipo especial de obra musical clásica o contemporánea, evitando leer en él la vieja idea de que solo es cultura la de la gente culta*".

Los afluentes del tango se multiplican y gozan de buena salud, en gran medida porque manteniendo fidelidad al estilo tanto pueden practicar el sedentarismo que facilita lo conocido como prácticar el nomadismo en la búsqueda de diferentes sonoridades y alcances. Es lo que consideramos una diáspora, que predica en el mundo, preservando las fuentes. Reconocemos, todavía en el tango, el género musical desde el cual se articulan otros sonidos que lo visitan o se establecen, nutriéndolo. Nada impide imaginar que el tiempo madure a que la relación se invierta, siendo el tango una expresión miembro de una nueva criatura musical. A diferencia de otras etapas de la historia de la civilización donde las manifestaciones culturales, en nuestro caso la música, se perdían o diluían como referente histórico incuestionable ante la ausencia de partituras, grabaciones, películas, testimonios, fotografías. Precisamente, el haber sido el tango un fenómeno contemporáneo de la época de los mayores avances científicos y tecnológicos lo que le garantiza su permanencia como aquellas grandes obras de la creación del hombre, estampadas en piedra o lienzos. Nació para perdurar, aún como testimonio histórico cultural.

Precisamente, incontables composiciones con más de cien años de antigüedad, fruto de los momentos que atravesó el tango, junto a un cuerpo discográfico de intérpretes, creadores y músicos, voluminoso y multifacético, componen las columnas guardianas del estilo. Tamaña producción posible de un Louvre no pictórico sino discográfico, de partituras y arreglos. Instrumentistas, cantantes, autores y compositores, solistas, arregladores como así textos teatrales, películas, críticas, bailarines, escenógrafos, empresarios, actores de todos los tiempos conforman sus producciones un basamento de preservación.

El tango tradicional, el sinfónico, electrónico, de vanguardia, evocativo de la guardia vieja, for export, el renovador, contemporáneo o nuevo, el de fusiones, el que ejecutan intérpretes

extranjeros o el tango estilo europeo mantienen su vigencia y espacios como una oferta demostrativa de la constante innovación del estilo y el acercamiento a una música como el tango que ha alcanzado su globalización. El tango se mantiene vivo tanto por la riqueza musical que permite explorar en la nobleza y riquezas de su estilo, la calidad melódica y armónica compositiva e interpretativa de sus letras, de lo singular de su coreografía resultando un nutriente apto para que abreven nuevas exploraciones y expresiones. Resulta la mejor póliza de permanencia antes que la cerrazón ombliguista.

Continuamente arriban al país músicos interesados en el tango, tanto en acceder a su interpretación, atraídos, como en conocer el país que le ha dado forma y actúa como La Meca tanguera. Desde el *ex Megadeth*, Marty Friedman, encantado con la obra de Piazzolla que versionó junto a *Escalandrum*; el tenor y director Plácido Domingo, la chelista sueca Beata Söderberg, quien contó con arreglos de Christian Zárate tanto para obras clásicas como para composiciones de su autoría; el trompetista cubano Arturo Sandoval; el bandeononista Ryota Komatsu, que cuenta con una orquesta típica en su Japón natal y presenta temas clásicos como nuevos de su autoría, y el cuarteto Tango Garufa de Hiroshi Ueda, Juri Nakamura (v), Yuki Okumura (b), Hernán Maisa (cb) y la voces de Chiyoko Uehara, Kumiko Yamada y Shonei Taniguchi (g); Carel Kraayenhof, bandoneonista holandés de influencia pugliesiana, director del Departamento de Tango de Rotterdam donde dirige la *Orquesta Tanguera*, que organizó un concierto homenaje a la *Escuela de Música Popular de Avellaneda*; Winston Marsalis que realizó clínicas musicales con los integrantes de *El Arranque*; la cantante alemana Ute Lemper; el violonchelista franco-estadounidense Yo-Yo Ma admirador de Piazzolla; Jaques Morelenbaum, Gary Burton; Gidon Kremer; conciertos de la Filarmónica de Berlín con dirección de Gustavo Dudamel, Zubin Metha o Daniel Barenboim, quien grabó junto a Rodolfo Mederos y Héctor Console un cd de tango; Rubén Blades quien cerró un Mundial de Tango en el Luna Park; las cantantes japonesa Anna Saeki y la noruega Nina Bendiksen o el bajista dinamarqués Torben Westergaard que grabó junto a Diego Schissi, entre tantísimos más extranjeros que nos visitan, además, de los que integran las diferentes líneas instrumentales en formaciones de estudiantes. Sin dudas, la experiencia es una eficaz forma de asociarse a un artista local de prestigio que allane el camino y les ayude a encontrar un sonido contemporáneo y, al mismo tiempo, de tradición y gusto tangueros.

La Guardia *Millennials*

La cantera tanguera, fluye constantemente generando nuevos intérpretes y formaciones con aportes musicales enriquecedores y que ratifican su vigencia. Surgiendo y formándose en nuevos ámbito. Como el de la Orquesta de Tango del Colegio Nacional Buenos Aires, bajo la dirección de Gustavo Dinzelbacher, formada en 2011, integrada por alumnos y exalumnos del Colegio abordando títulos del repertorio tanguero.

El Primer Mundial de Orquestas realizado en el Centro Cultural Kirchner, en Buenos Aires, durante febrero de 2017, permitió galardonar y ratificar no sólo la vigencia del tango sino el arribo de jóvenes músicos alistados en diferentes propuestas. Los ganadores del *Premio Tango Sin Fin 2017*, durante el Primer Mundial de Orquestas de Tango resultaron la *Orquesta Utópica*, *La Máquina Invisible*, *La Guardia Nueva*, Dúo Sanchez-Martinini y el *Sexteto Murgier*.

La Orquesta Utópica, originaria de Rosario, constituída por los violinistas Luis Ciliberti, Julia Testa y Gabriela Cocilovo; en viola, Inés Dotto; María Bonel, viola; Romina Vega Soto, chelo; Mariano

Sagayo, contrabajo; Sebastián Jarupkin, Guido Gavazza y Martín Carr en bandoneones; Federico Abelli, piano y Martín Tessa en guitarra.

La marcada juventud de los integrantes de *La Máquina Invisible* relució en la justeza de la propuesta de estilo tradicional de estos músicos santafesinos: Manuel Martínez, piano; Guido Gavazza, bandoneón; Julián Cicerchia, guitarra; Mauro Rodríguez, bajo y Pablo Galimberti en violín.

Las guitarras de Facundo Mercado y Bruno Venturo junto al guitarrón de Luis Rossi se presentaron como *La Guardia Nueva* y Martín Sánchez, en vibráfono, y César Martinini en marimba conformaron el dúo galardonado.

Constituido en el año 2016, el *Sexteto Murgier*, versionó tangos y temas folklóricos tradicionales como contemporáneos de su autoría. Integrado, en piano, por Pablo Mugier; guitarra Agustín Luna; bandoneón Simone Tolomeo; violín Alvar Llusa Damiani y el cello de Francisco Schenone.

Resultaron también finalistas *7 Días Tango* que interpreta un repertorio de clásicos bailables compuesto por Gustavo Corrado (p); Gustavo Bresciani (b); Sebastián Calise (v); Pablo Brie (cb) y Matías Corrado en batería. El trío de Martín Tessa, Julián Cicerchia y Javier Ramírez en guitarras, conjunto formado en el año 2013 influenciados por la propuesta de Roberto Grela, fue otro de los nominados. *Finisterre Tango*, preseleccionado, estuvo integrado por Damián Carracedo (p); Martín Santiago (cb); Bruno Cuellar (v); Basilio Fernández (b); Emilio Cossani (g) y la voz de Juan Pablo Rallis.

Otros dos grupos llegaron también a la instancia final. Uno, el *Alejandro Ziegler Cuarteto*, con influencias troileanas, lo forma además de Ziegler en piano, Marco Fernández, bandoneón, Ariel Obregón, contrabajo e Ignacio Quiróz, violín. *Alto Bondi* es otra formación alineada en versionar tango contemporáneo con Jonatan Álvarez (g); Ignacio Santos (b), Gabriel Goweznianski (v); Noelia Sinkunas (p) y Natalia lagos como vocalista.

Lejos estamos de poder cubrir todas las formas, vías y expresiones del momento actual del tango precisamente por el efecto multiplicador y convocante que tiene su estética. Como el positivo efecto de multiplicar los estilos y formas que ahonda y rastrea en el género.



Captura de patalla de un encuentro milonguero. (Colección del autor).

La danza frente a la interpretación y la creación

Finalmente, queremos resaltar el rol de la danza, como columna vital de la mitología tanguera, la que ha recobrado vigor, a pesar de lo ritual y determinado de su coreografía. Aún con cierta consideración desdeñosa de músicos. Un circuito de milongas, resistiendo los contratiempos, pleno y activo, con el surgimiento de lugares y arribo de cultores de todas las edades y niveles, cobija la práctica bailable dando espacio al sentimiento de los bailarines, como siempre, ante los temas e intérpretes en los diferentes estilos tradicionales. No es precisamente el integrante más innovador, todo lo contrario. Cómodo en las formas tradicionales, sin embargo, no tan solo es la preservación histórica del género sino, además, una puerta de acceso y evolución indidividual, con orquestas en vivo al calor de las cuales danzan. No solo en los barrios o en los elegantes salones, sino replicado en ciudades, pueblos, regiones de todo el mundo. Los músicos y bailarines se han convertido en auténticos misioneros internacionales en tanguerizar los lugares más alejados de Buenos Aires.

Una de las expresiones más horizontales del arte es el baile popular, convertido en expresión interpretativa para quienes hacen un culto de su práctica. Diferente de músicos, compositores y letristas. También, la danza, es una fortaleza de su preservación y continuidad. Nada ventajoso puede resultar la presencia de la movida tanguera, al solo fin de 'escuchar'. Una parte de la realidad que no la completa ni la determina. Un requisito que brinda una base de vigencia y práctica, son las veladas tangueras, con incontables danzarines. Covengamos que la danza del tango es uno de los componentes más antiguos del género, en muchos aspectos el motor que le ha dado los primeros biberones e impulsora de una primer audiencia a conquistar.

La difusión

La ausencia, desde hace muchísimo tiempo, de canales de difusión de la nueva compositiva e intérpretes resulta una valla, hasta ahora, en buena medida compleja de superarse. A pesar de los contados espacios en radios; de un circuito milonguero en constante combate ante las posibilidades de cierres de locales y la arbietrariedad de las sanciones; la ausencia de subsidios o programas oficiales de estímulo, del tenaz compromiso de asumir, a propio riesgo, grabaciones y producciones de video con las producciones de los grupos; el vacío de una normativa clara para el funcionamiento de espacios, mantiene postergado, para los destinatarios naturales de la producción musical el acceso al propio hecho artístico que genere auditorios amplios y masivos de acceso a las nuevas obras. Cuando ocurre, una oportunidad de difusión amplia, se recurre a las fórmulas probadas: artistas consagrados y versiones sin riesgo, por lo legendarias y conocidas.

Aún cuando el tango se encuentra transitando una etapa próspera y de altas ofertas, con todos los efectos y consecuencias que hemos venido señalando, no se refleja en un sustentable y permanente circuito como los que vivieron *las guardias* pasadas. El cual acerque a los nuevos públicos sus producciones, salvo presentaciones de sus estrenos que suelen formar parte de un cd, anticipándolo en veladas para un público especializado, sensible a las nuevas sonoridades, identificado generacional y culturalmente, como banco de prueba de giras en festivales, conciertos, audiciones y presentaciones en el exterior. Lo que termina convirtiéndose en el soporte vital de los emprendimientos. Suerte nada diferente de otros géneros e intérpretes de la música popular, como la académica.

La difusión se ha convertido en el muro que deja del otro lado un mundo de expresiones que son sistemáticamente desechadas. Solo el *show business* moldea e impone qué escuchar, cuál es la música que se expande como agua en nuestras vidas. Acceder a niveles de difusión de parte de las músicas populares y sus nuevos intérpretes es una materia pendiente. No solo por quienes regulan y determinan según las compañías internacionales sino por la ausencia de musicalizadores, programadores con posibilidades de dar espacio en programas y ciclos.

No se quiere lo que no se conoce. Convengamos, en tal sentido, la ignorancia que se nos impone de las nuevas sonoridades. Aún cuando todo muro presenta huecos. Tanto por internet en sitios radiales como en *La 2x4*, *Malena*, o en espacios de Fractura expuesta, Héctor Larrea, Jorge Bocacci, Pablo Mainetti, entre otros.

Brindis[125]

El tango institucionalizado

—¿Por qué el tango y no algo más moderno?

—"Nací en Argentina, cuna del tango, allí nació y se creó, es la música que representa más que ninguna otra en el mundo entero a mi país. Sería tan absurdo como preguntarle a un Italiano por qué le gusta la ópera o la canzoneta, o a un brasilero por el bosanova o la samba, o a un español por qué la jota o el flamenco, a un latino la salsa, etc. La música tradicional de un país pertenece a sus habitantes por herencia, uno la lleva adentro en sus genes históricos, en sus vivencias, en sus paisajes, en su modo de hablar y de sentir. Vivo en Buenos Aires, no en Nueva York, no existe un género que me represente mejor que el tango. El tango no es una música de moda, eso sería limitarla y frivolizarla, el tango no tiene fecha de vencimiento. Como dice mi amigo Rodolfo Mederos, 'toda música de moda en algún momento entra en liquidación'".

Ariel Ardit

El martes 18 de noviembre de 2014, en un preestreno del *Cine Club Núcleo*, en el cine Gaumont, se presentó la película *Tango de una noche de verano*. Una coproducción conjunta finlandesa, alemana y argentina que contó con la dirección y guión de Viviane Blumenschein. Una *road movie*[126], recorriendo el territorio finlandés con la intención de comprobar si, las afirmaciones del director de cine de ese país, Aki Kaurismäki, que el tango, al igual que el vodka y el sauna, les pertenecen y que llegaron al Río de la Plata de la mano de marineros a fines del siglo XIX. Quiénes se dispusieron a indagar, en pleno suelo nórdico, fueron el cantor Walter *Chino* Laborde, el guitarrista Diego Kvitko junto al bandoneonista Pablo Greco en una múltiple función de turistas-músicos-investigadores-actores. El film, como relataron en la presentación previa los dos últimos, fue adentrarse en una sociedad que, *a priori*, resultaba distante y diferente. Las actuaciones, de una frescura y autenticidad destacada, colocó, sobre el tapete, la trascendencia y las disputas que genera la paternidad del tango en Finlandia, como en muchos otros lugares del mundo. Las razones de tales intentos de alteración de los hechos históricos-musicales son diversos, en tal sentido, varios investigadores se han detenido en el tema como el del estudioso de nuestra música Román Pelinski, que asigna al marco de la diáspora que se sucedió en el tango, como vértice de sus fundamentaciones.

Sin embargo, anteriormente, en el *Centro de Experimentación del Teatro Colón*, en agosto del año 2003, los finlandeses Anssi Karttunen, violonchelista, y la compositora Kaija Saariaho, junto a los argentinos Pablo Ortíz, compositor, y la escenógrafa Diana Theocharidis presentaron *Transcripción*, un espectáculo de música y danza donde unieron la música contemporánea con el tango. Tanto el nacido entre nosotros , como los que aportó Karttunen con sus discos del tango finlandés, un género popular y con repertorio propio en aquel país desde 1920.

125. Forma, dentro de otra estructura, que denota musical y coralmente alegría y un momento de celebración.
126. Género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje. Herederas de la tradición literaria del viaje iniciático, que se remonta a la Odisea homérica.

Patrimonio Inmaterial de la Humanidad

En la madrugada argentina del treinta de setiembre de dos mil nueve, fue declarado, en Abu Dhabi, la capital de los Emiratos Árabes, a trece mil kilómetros de Buenos Aires y Montevideo, el *Tango como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*. Al igual que ha ocurrido con otras expresiones de las culturas y tradiciones de los pueblos. La UNESCO, sigla de *United Nations Educational, Scientific and Cultural Oganization* (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) fundada en 1945, instalada en París, Francia, lo colocó bajo su paragua protector, como antes había hecho con la caligrafía china, el candombe uruguayo, el carnaval de Oruro, el flamenco español o el fado portugués, por casos. La protección recae sobre las tradiciones y expresiones orales de los diferentes pueblos y culturas, las artes, las prácticas sociales, rituales y eventos festivos, actividades y conocimientos sobre la naturaleza y el universo y las artesanías ancestrales.

Se había llegado a la consideración del Comité Intergubernamental de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, integrado por veinticuatro naciones que tienen rotación anual, presidida por el emiratí Awad Ali Saleh Al Musabi, mediante una presentación conjunta del ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Hernán Lombardi y de su par montevideano, Eduardo Duter. En el caso argentino, el Estado Nacional había avalado la presentación a través del entonces Secretario de Cultura, José Nun, según el expediente 8327/2008.

Los gobiernos argentino y uruguayo se comprometieron a dar forma a una *Orquesta del Río de la Plata*, rescatar partituras del tango tradicional como a establecer programas de entrenamiento de *luthiers* para la realización de fabricación y conservación de bandoneones. El reconocimiento se convirtió en toma de conciencia del patrimonio protegido del tango, como valoración a nivel universal. La presentación, no sólo distinguió al hecho cultural, con más de cien años de existencia, sino que, además, quedó envuelto en un manto del cual el turismo resultó un aliciente comercial, para privados y públicos, y por el cual se sostendría el pedido de subsidios para las propuestas presentadas. Entre las cuales, además de las mencionadas, estuvieron el fomento de bares notables, como de *hostels* temáticos y el aliento a las orquestas locales. La importancia de la propuesta permitió, a ambos países de las márgenes del Plata, establecerse como los pueblos originarios del tango, ante la consideración y arremetida de *propiedad*, que reivindicaron japoneses, finlandeses, franceses y alemanes.

De resultas, quedó establecida Buenos Aires como una de las Meca del tango no solo para turistas y aficionados sino, además, estudiantes e instrumentistas interesados en el aprendizaje de diferentes especializaciones, como de instrumentos o perfeccionamiento, por caso, de violinistas, bandoneonistas, pianistas. Otros, tomaron a la ciudad y al país, como un destino recurrente, aprovechando sus viajes vacacionales para recorrerlo con ciclos de estudio y experiencias en conjuntos.

Tamaña perspectiva impuso, una puesta actualizada para dar atención a la extensa gama de oportunidades nuevas que comenzaron a abrirse. El tango incursionó en dos circuitos claramente diferenciados, que lo retroalimentaron y potenciaron. Tanto las actividades *for export*, como del incipiente *under*. En veredas distintas, coexistiendo con sus claras diferencias. Los destinos de las cataratas, los glaciares, el estrecho de Magallanes, la puna, colaboraron como imán complementario, para conocer un rincón del planeta creador de un sonido distintivo en el mundo, que se danza en un encuentro, fugaz, pero intenso, durante tres minutos en un quejumbroso ritmo *canyengue*. Paradigma del baile abrazado, con la carga de sensualidad, entre un hombre y una mujer, una pareja, sin importar más que recrear un disfrute común: danzar al compás de un bandoneón arrabalero. Una práctica de encuentro, casi no hallable en el resto del planeta. El Instituto Nacional de Promoción Turística (INPROTUR), en el 2010, declaró al tango *Embajador de la Marca País en el Mundo*.

El resurgimiento del tango ha permitido el desarrollo y establecimiento de una industria sin chimeneas ni sirenas, pero sí profundamente cultural. Instrumentistas, intérpretes, bailarines, compositores, letristas, coreógrafos, vestuaristas, iluminadores, diseñadores, empleados y técnicos, bares, restaurants, tiendas, confeccionistas, souvenirs, salones, milongas, academias y escuelas, casas de música, disquerías, talleres y comercios de indumentaria y calzado acompañados de circuitos turísticos por barrios, locales y paseos, espectáculos, festivales, guías, gastronomía, hoteles, *hostels* y espacios temáticos muestran una Buenos Aires, postal de un lejano recuerdo de tranvías y *malevos*, en la cual los suburbios se le han alejado más y, donde comparte nuevos y diferentes colores musicales de rock y cumbia villera y cuartetazos. Buenos Aires, una especie de Roma, donde no está el Coliseo, pero sí una arqueología tanguera distintiva.

El tango con status legal

El 28 de junio de 1990, mediante un decreto presidencial, el N°1.235, se creó la Academia Nacional del Tango, siendo su fundador y presidente Horacio Ferrer, donde estableció como fines que "*dicho patrimonio artístico nacional debe ser recopilado, ordenado, estudiado y salvado definitivamente de toda posibilidad de pérdida o destrucción (...)* [y] *que las tradiciones atesoradas por el tango deben ser preservadas, objeto de docencia, de estímulo a nuevas creaciones y ser difundidas nacional e internacionalmente, todo ello de manera orgánica*".

La creación del Instituto Nacional del Tango se remonta a 1991, mediante la ley nacional N° 23.980 por la cual se instituyó "*el premio 'Carlos Gardel', que se otorgará anualmente*" a los "*mejores compositores de tango; orquesta típica; letrista de tango; pareja o conjunto de danza; producción literaria sobre el tema; producción de arte plástico sobre el tango; medio de comunicación que más se haya distinguido en la difusión del tango y a la persona que se haya distinguido en la difusión del tango o en su estudio*". El Estado sancionó esta norma fijándole como misión al Instituto, en atención a la situación que se atravesaba por entonces, el "*promover el tango en el país y en el exterior, en especial, en la juventud argentina; organizar y dirigir el Museo del Tango; otorgar los premios que se indican en lo s artículos 6 y 7; proponer a los poderes públicos, entidades privadas y personas físicas según corresponda, la adopción de las medidas necesarias para la mejor difusión del tango en el país y en el exterior; patrocinar los centros de estudios y difusión del tango a nivel privado, su creación y extensión y realizar y patrocinar estudios sobre el tango*".

Cuadro de turismo extranjero y gastos				
Año	**Total de turistas**	**Variación porcentual**	**Gasto total de turistas (en millones de dólares)**	**Variación porcentual**
2000	2.909.468	0.40%	2817,3	0.20%
2001	2.620.464	–9.90%	2547,5	–8.60%
2002	2.820.039	7.80%	1476,4	–42.00%
2003	2.995.272	6.20%	1942,3	31.60%
2004	3.352.672	11.90%	2491,0	34.10%
2005	3.700.000	10.40%	3254,51	30.70%
2006	4.100.000	8.38%	3.900	20.00%

Fuente: Datos INDEC. Dirección de Cuentas Internacionales y Secretaría de Turismo de la Nación, 2007.

En diciembre de 1993, el Congreso Nacional sancionó la Ley N° 24.269 sobre el *Tratado Internacional de Arte, Artistas, de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; Política Cultural; Propiedad Intelectual* en el cual se aprobó "*la Recomendación Relativa a la Condición de Artista de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en Belgrado, el 27 de octubre de 1980, cuyo texto forma parte de la Ley*". En la misma se "*entiende por 'artista' toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación*". Adhesión que emprolijó las lagunas normativas que sobre la cuestión artística existían en nuestra legislación y que repercutió en los años siguientes en la producción cultural y en el régimen de contrataciones.

En setiembre de 1996 se promulgó la Ley Nacional N° 24.684 del Tango respaldando la formación musical por la cual "*(...) declara como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación la música típica denominada 'Tango', comprendiendo a todas sus manifestaciones artísticas, tales como su música , letra, danza, y representaciones plásticas alusivas".* En su artículo 2, decláranse de interés nacional "*los estudios e investigaciones artísticas, científicas o históricas; la enseñanza y divulgación; la conservación de documentos, objetos, lugares y monumentos que guarden relación significativa con sus expresiones y con sus más destacados creadores e intérpretes; la edición literaria, musical o audiovisual, cualquiera sea el soporte técnico de las mismas, de obras artísticas o científicas vinculadas; las exposiciones de artes plásticas; los festivales musicales o espectáculos promocionales y la construcción de instrumentos musicales característicos*".

En Buenos Aires

Una de las primeras normas dictadas por el estado porteño, luego de la reforma constitucional de 1994, la Ley N°35/1998, se ocupó en crear la *Comisión de Protección y Promoción de los Cafés, Bares, Billares y Confiterías Notables de la Ciudad de Buenos Aires* por la cual se reconocieron, como tales, a "*aquellos bar, billar o confitería relacionado con hechos o actividades culturales de significación; aquel cuya antigüedad, diseño arquitectónico o relevancia local le otorgue un valor propio*". Para lo cual "*serán instrumentados la conservación de diseños y materiales en lo edilicio y mobiliario*". Regulación que ha permitido la preservación como lugares históricos de la ciudad a énclaves como el *Tortoni*, *Bar Sur*, *Británico*, *Roma*, *El Faro*, *El Querandí*, *Margot*, *36 Billares*, entre tantos más. Protección que no ha podido impedir la desnaturalización fruto de un reciclaje, al bar-billares *Argos*, de Federico Lacroze y Alvarez Thomas que conservaba el escenario en vuelo sobre la barra; o el reciclaje –como alternativa antes de ser devorado por la picota– de la *Confitería Richmond*, de la calle Florida, entre Corrientes y Lavalle, convertida en un local de venta de zapatillas, entre tantas pérdidas como los mostradores de estaño de los *bar Suárez* de Maipú y Corrientes o *La Perla del Once*, destino similar al que tuvo *Los inmortales*, pasando de café a pizzería.

Otra normativa importante de adhesión a la ley nacional, fue la sancionada con el N° 130, de 1998, en la Ciudad de Buenos Aires, la cual "*reconoce al Tango como parte integrante de su patrimonio cultural, por lo tanto garantiza su preservación, recuperación y difusión; promueve, fomenta y facilita el desarrollo de toda actividad artística, cultural, académica, educativa, urbanística y de otra naturaleza relacionada con el tango*". Estableciendo, además, que es misión del "*Poder Ejecutivo incluir en sus programas y material educativo referencias acerca de la Ciudad de Buenos Aires, el tango y sus manifestaciones artísticas como una de las expresiones culturales identificatorias de la ciudad y el país*". Asimismo, en el artículo 11 se creó "*la Fiesta Popular del Tango a realizarse en forma anual y cuya culminación coincidirá con el día del tango, que se celebra el 11 de diciembre*".

La legislación correspondiente al ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, además, generó variadas iniciativas con relación al tango, como la surgida a través de la Ley N°228 por la cual comenzó a emitir una radio de frecuencia modulada, destinada a la emisión de música de tango y popular argentina (LS1, La 2x4, 92.7 Mhz.). En el año 2003 también se fundó el *Museo Casa Carlos Gardel* (Decreto Nº 705) con sede en el barrio del Abasto. Asimismo, se fijó la creación de un canal de difusión oficial, en Internet, dedicado exclusivamente al tango (www.tangodata.gov.ar). Respecto de la música y la danza, a comienzos del año 2000 se formó la *Orquesta Escuela de Tango*. En tanto, a través de la Ley Nº 2.218, del año 2006, se dio origen al *Ballet de Tango de la Ciudad*, dependientes del Ministerio de Cultura de la Ciudad. La *Fiesta Popular del Tango* ha ido cambiando su nombre, para ser designada como el *Festival BA Tango*, el cual se realiza anualmente, convirtiéndose en uno de los eventos de mayor importancia que organiza la ciudad en la promoción del género, presentando, en diferentes espacios orquestas, conjuntos y solistas.

Con relación a los cambios operados en los flujos de visitantes extranjeros a la ciudad, la Legislatura porteña sancionó la Ley de Turismo, Nº 600, de junio de 2001 por la cual se lo declaró como "*una actividad socioeconómica de interés público y cultural de la conservación y preservación (...) del patrimonio natural, histórico y cultural*", favoreciendo y promoviendo el desarrollo de espacios y circuitos de la música ciudadana. Con el decreto 1.599/2001 se dispuso la creación en el "*ámbito de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires 'PRODANZA', con dependencia directa de la Secretaría de Cultura y será la Autoridad de Aplicación del Régimen de Fomento para la Actividad de la Danza No Oficial*". Asimismo, en agosto del 2002, la legislatura sancionó, con fuerza de ley, "*el funcionamiento del 'Paseo del Tango', en la calle peatonal Carlos Gardel, entre Jean Jaurés y Tomás Manuel de Anchorena, destinado a la reafirmación y difusión del tango y sus temáticas, a través de las dimensiones artísticas, culturales, institucionales y de desarrollo económico*". Mediante ley de la ciudad del 2004, se emplazó "*un Monumento al Bandoneón en el 'Paseo del Tango' ubicado en la calle Carlos Gardel, donado por la Asociación La Reina del Plata*".

Con la finalidad de difundir la actividad histórico-cultural se propuso la instalación de murales del tango para lo cual se sancionó, en el ámbito de la capital, la ley N°848/2002 para conformar el "'*Paseo Turístico-Cultural Subterráneo del Tango' en la traza del recorrido de la Línea H de subterráneos*" destinándose "*en homenaje a las siguientes figuras del tango: Estación Nueva Pompeya, a Homero Manzi; Estación Sáenz, a Gerardo Matos Rodríguez; Estación Hospitales, a Angel Villoldo; Estación Parque Patricios, a "Tito" Lusiardo; Estación Inclán, a Azucena Maizani; Estación Humberto 1º, a Francisco Canaro; Estación Venezuela, a Osvaldo Fresedo; Estación Once, a Aníbal Troilo; Estación Corrientes, a Enrique Santos Discépolo; Estación Córdoba, a Edmundo Rivero; Estación Santa Fe, a Osvaldo Pugliese; Estación Las Heras, a Hugo del Carril; Estación Plaza Francia, a Julio Sosa; Estación 9 de Julio, a Roberto Goyeneche y Estación Retiro, a Astor Piazzolla*", en la mayoría de las cuales se encuentra todavía pendiente de implementación.

Un año más tarde, mediante la Ley 1.139, del 2003, sancionada por la Legislatura de la ciudad consideró "*la urbanización de Puerto Madero que comprende 170 has.*" de las cuales casi setenta "*han sido afectadas a la creación de parques y plazas y espacios de uso público, indiscriminado y gratuito*" . Para lo cual "*en el boulevard Azucena Villaflor se desarrolla el Paseo de la Escultura Argentina en Puerto Madero, cuyo propósito es conformar un polo que reúna piezas representativas de artistas nacionales*".

Por lo que, a instancias de "*la Subsecretaría de Patrimonio Cultural perteneciente a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad; la Comisión de Cultura y Comunicación Social de la Legislatura; y el Comité Pro Monumento al Tango (...) se ha destinado para el emplazamiento de la obra en Homenaje al Tango, la plazoleta ubicada el este del Boulevard, en su intersección con la Avda. de los Italianos, frente a la pérgola que integra el Veredón Histórico de la Antigua Costanera Sur*" . La obra, fue colocada en

el "*Boulevard Azucena Villaflor entre Avda. de los Italianos y Pierina Dealessi, Puerto Madero Este, Paseo de la Escultura Argentina*", el 22 de noviembre de 2007. A partir de entonces el tango cuenta con su monumento en la ciudad, único caso en el mundo que homenajea a su música.

La obra, de más de tres metros, fue llamada *Fueye*, en reconocimiento al bandoneón como expresión instrumental, por quien obtuvo el concurso de propuestas, la escultora Estela Trebino. El monumento, iniciativa del periodista Rubén Reale, tomó cuerpo a través de la conformación de una *Asociación Civil sin fines de lucro Comité Pro Monumento al Tango*, que nucleó a 17 entidades musicales y de la cultura quienes llevaron a cabo la recaudación de los fondos necesarios para su realización. La misma contó, además, con el apoyo de la Comisión de Cultura y Comunicación Social de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, el ministerio de Cultura porteño y la Corporación Puerto Madero.

En el año 2003, la Ley 1.024 dispuso la realización de un "*concurso anual Certamen Municipal de Tango Hugo del Carril para las especialidades Letra, Música, Canto y Danza, en el que participarán exclusivamente postulantes no profesionales*". Disponer de esta instancia de estímulo y de posibilitar mostrar sus condiciones, permitió que ganadores se constituyeran en artistas destacados como Javier Cardenal Domínguez, Esteban Riera, Graciela Arselli, Noelia Moncada, Marcelo Tommasi, Hernán Castiello, Jesús Hidalgo y Hernán Genovese, entre otros. Del mismo modo, permitió que la producción musical del tango diera lugar a temas contemporáneos que resultaron ganadores, como *Juego limpio*, de Adrián Delfino y Gabriela Echeverría; *Viejo San Telmo*, de Martina Iñiguez de Montreal; *Soy cantor* de Raimundo Rosales y Marcelo Saraceni.

Por iniciativa de la Secretaría de Cultura de la Nación, en el 2004, se creó la *Academia de Estilos de Tango Argentino* (ACETA) orientada a que los jóvenes bailarines reciban los *saberes* de las camadas de los *viejos milongueros* al conservar el acervo de vivencias, pasos y estilos que conforman el patrimonio de la danza ciudadana. Entre los años 2003 y 2007 se realizó, también, el *Festival de Tango Joven*, fruto de la misma Secretaría. A su vez, el Estado nacional, con la aprobación de las Cámaras de Diputados y Senadores, mediante la Ley N°26.046/2005, estableció "*La Semana Nacional del Tango en todo el territorio de la República Argentina* (que) *estará comprendida entre los días 11 y 18 de diciembre de cada año*".

El 30 de diciembre de 2004, en proximidades a la Plaza Miserere, en ocasión de un recital del grupo de rock *Callejeros* se produjo un incendio en el local donde actuaban, *República Cromagnon*, resultando 194 víctimas fatales que quedaron atrapadas dentro del mismo cuando era consumido por las llamas. A raíz de lo cual el gobierno porteño dictó el Decreto N°104 del 28 de enero de 2005, modificatorio del N°6, por el cual no serían "*de aplicación los requisitos previstos en el artículo 2° del Decreto N° 6-GCBA/05 a los locales y establecimientos no regulados específicamente en las disposiciones del Capítulo 10.2 del Código de Habilitaciones y Verificaciones, cualquiera fuera la categoría en la que se enc uadre su habilitación, en los que se enseñe, practique y/o baile la danza del tango, todas ellas actividades conocidas comúnmente como "milongas*". Eximición que no implicó que "*las milongas deberán cumplir las exigencias reglamentarias y de habilitación vigentes*". Aún así, no impidió un retraimiento de la oferta de locales, ante una no clara normativa que evitara nuevos accidentes, como de clausuras intempestivas por parte de la administración de la Ciudad, donde, más que regular eficazmente y ejercer un real control de policía, eficiente y no velado de complicidades, mantuviera y favoreciera la actividad artística.

Esto en atención, según sus considerandos, "*la Ley N° 130 de la Ciudad de Buenos Aires reconoce al Tango como parte integrante de su patrimonio cultural, garantizando por ello su preservación, recuperación y difusión en sus diversas expresiones artísticas y culturales, debiendo promover especialmente a tal fin, entre otros aspectos contemplados en la ley de mentas: a) su valor turístico como una de las expresiones culturales identificatorias de la ciudad y del país y b) sus corrientes de vanguardia*

–música, letra, interpretación y danza– como una manera de asegurar su desarrollo histórico; (...) por lo cual "el Tango en sus diversas expresiones artísticas y culturales cobra una relevancia determinante para la Ciudad de Buenos Aires, al punto que su preservación, difusión y promoción no sólo contribuye a reafirmar la identidad cultural de la misma a nivel nacional e internacional, sino también a promover y acrecentar el turismo y la actividad económica".

El proceso de revalorización del tango, desde los '90, se sustentó en el movimiento de resistencia que hemos comentado y en consecuencia la sanción de una serie de normativas que ordenaron y estimularon la promoción de la actividad en la ciudad.

Asimismo, reencontró el auge del baile, junto con la música y la poesía, abriéndose numerosas milongas y espacios tangueros. En la décima versión del *Festival de Tango*, de agosto del 2013, alcanzó a registrarse un récord de parejas inscriptas. Un total de 556 de 37 países: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Burundi, Canadá, Chile, China, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Estados Unidos, Filipinas, Francia, Grecia, Hong Kong, Indonesia, Islas Caimán, Italia, Japón, México, Pakistán, Paraguay, Perú, Polonia, República de Corea, República Popular Democrática de Corea, Rumania, Rusia, Singapur, Taiwán, Uruguay y Venezuela, quienes buscaron alcanzar el título, lo que da un reflejo del atractivo que provoca la expresión cultural del tango.

Sin embargo, en la apariencia de un juego ambivalente entre lo que se dice o regula y lo que se hace o se impide de parte del estado porteño. Mediante la Ley 340/2000, se había establecido "*el Régimen de Fomento para la Actividad de la Danza No Oficial, con el objeto de propiciar, fomentar y proteger en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el desarrollo escénico de la Danza y apoyar la creación y reposición coreográfica*".

Esa resolución cayó en conos de sombra, obligando a la resistencia de milongueros y artistas ante los impedimentos de ejercer sus actividades en locales y clubes. Por iniciativa de la legisladora porteña Andrea Conde, del Frente para la Victoria, se sancionó el 4 de enero de 2017 la ley 5735, en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, dando creación de un *Registro de Concertación para la Milongas No Oficial* en la órbita del Ministerio de Cultura. La misma, se impuso regular e impulsar las milongas y los puestos de trabajo que genera la actividad impidiendo las clausuras irregulares e indiscriminadas. Además, de prever subsidios, créditos y exenciones impositivas para proyectos relacionados.

Hasta la próxima, amigo lector y tanguero.

Bises

Anexos

I – Ocupaciones de oficios y profesiones de hombres y mujeres según datos censales de 1855

A partir de los resultados del Censo de Buenos Aires de 1855 ha podido reconstruirse la matríz de trabajadores, oficios y profesiones que los censados informaron en el relevamiento. Tal información permite acceder a un alto grado de conocimiento de cuáles eran las ocupaciones de los habitantes de la ciudad.

Ocupaciones de hombres			
Abaniquero	Constructor de pianos	Impresor	Pintor de coches
Abastecedor	Corredor	Instructor	Platero
Abogador	Corredor de corrales	Jabonero	Portero
Achurador (1)	Corredor de frutas	Jardinero	Practicante de Derecho
Agricultor	Cuchillero	Jornalero	Practicante de Medicina
Agrimensor	Curtidor	Joyero	Preceptor
Aguatero	Daguerrotopista	Juez de Paz	Prestamista
Albañil	Dependiente	Labrador	Procurador
Almacenero	Doctor en Teología	Leñador	Propietario
Armero	Ebanista	Lustrador de muebles	Pulpero
Aserrador	Eclesiástico	Maestro de escuela	Relojero
Barbero	Empapelador	Maestro de pala	Rematador
Blanqueador (2)	Empleado Trib. Comercio	Mahonero(6)	Rentista
Botero	Constructor	Mandadero	Retratista
Boticario	Escobero	Marinero	Sangrador(7)
Broncero	Escribano	Mayordomo	Sastre
Camisero	Escultor	Médico	Semillero
Canastero	Estanciero	Mendigo	Sereno
Cantor	Estibador	Mercachifle	Silletero
Capataz alumbrado	Estucador(3)	Mercero	Sirviente
Carbonero	Estudiante latinidad	Militar	Sombrerero
Carpintero	Fabricante velas	Músico	Talabartero
Carrero	Farolero	Organista ambulante	Tendero
Chancero	Fidelero	Panadero	Tenedor libros
Changador	Fondero	Peluquero	Teniente Alcalde
Cigarrero	Fornero(4)	Peón	Tintorero
Colchonero	Fundidor de metales	Peón de barracas	Tonelero

Comerciante por menor	Galafate(5)	Peón de empedrar	Vidriero
Comerciante por mayor	Hacendado	Peón de la pavonería	Tropero
Conductor diligencias	Herrero	Peón de saladeros	Zapatero
Confitero	Hojalatero	Picador de tabaco	Vigilante
Consignatario	Hortelando	Pintor	Alfarero

1) *Achurador/a*: casi siempre hombres o mujeres negros, que iban a las barracas y saladeros a apoderarse de las achuras de los vacunos para alimentarse.

2) *Blanqueador*: el que pintaba los frentes de las casas con cal. Este era un procedimiento muy común pues tenía las ventajas de hacer las paredes antisépticas y rechazar la radiación solar, haciendo las casas más frescas en verano.

3) *Estucador*: oficio especializado en la decoración de elementos arquitectónicos mediante estucos realizados con morteros de cal, de yeso, arena, etc., hechos con técnicas de estucado en frío y en caliente.

4) *Fornero*: fabricante de hornos.

5) *Galafate*: desocupados que se ganaban el sustento con tareas ocasionales.

6) *Mahonero*: persona que trabaja vestimentas en mahón, que era una tela fuerte y fresca de algodón seleccionado (del estilo del denim) que se producía en la China y se distribuía desde la ciudad de Mahón, en Menorca, en las Islas Baleares. Con esa tela se hacían pantalones para obreros, campesinos y pescadores.

7) *Sangrador*: persona que practicaba sangrías, o sea extracción de sangre desde las venas con fines supuestamente terapéuticos. Se usaban agujas o también era común el uso de sanguijuelas. Los barberos del Buenos Aires de 1855 solían practicar sangrías, pero también había gente especializada en los hospitales de hombres y mujeres.

Los oficios típicos eran el farolero, blanqueador, tonelero, herrero, daguerrotipista, conductor de diligencias, pulpero, sangrador. Odontólogos no existían. Las extracciones dentarias eran realizadas por el barbero o el sangrador. Ya se trabajaba con dentaduras postizas y amalgamas. En 1845, se había abierto la primera escuela odontológica, The Balltimore College of Dental Surgery, en Estados Unidos. Las profesiones que podían estudiarse en la Universidad de Buenos Aires eran Medicina, Filosofía, Latín, Idiomas varios, Ciencias Exactas, Jurisprudencia, Físico-Matemáticas, Ciencias Sagradas.

Con la gobernación de Rosas se había eliminado la enseñanza gratuita provocando una reducción de profesores y alumnos. Los trabajos de las mujeres tenían por característica que se realizaban en tareas domésticas y pertenecían a las clases humildes.

Los casos de mendigos y limosneros eran muy pocos y en general mayores de 60 años.

Ocupaciones de mujeres			
Achuradora	Conchavada	Lavandera	Preceptora de escuela
Ama de leche (8)	Costurera	Limosnera	Propietaria
Anciana con fortuna	Crianza	Maestra de escuela	Prostituta
Aparadora de calzado	Curandera	Modista	Puestera
Beata (9)	Educadora de niñas	Mucama	Sirvienta
Bordadora	Florista	Ocupaciones domésticas	Vendedora
Cigarrera	Hacendada	Partera	Verdulera
Cocinera	Jornalera	Planchadora	

Otras categorías que aparecían, eran: sin ocupación, octogenaria/o, demente y opa.

Fuente: http://censobuenosaires1855.com/buenos_aires_1855_spanish.html

II – Calendario de festivales de tango en el mundo durante el año 2015.

No contempla las milongas, seminarios, encuentros, bailes, conciertos, giras, que se realizaron y que no fueron registrados.

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
1 al 5 enero	Moscow Tango Holidays	Moscú	Rusia	http://mostangoholidays.com/
2 al 4 enero	Encuentro Milonguero Noches de invierno	Reichen au an des Rax	Austria	http://www.nochesdeinvierno.com/de/
3 al 6 enero	Oulu Tango Festival	Oulu	Finlandia	http://oulutangofestival.com/
4 al 9 febrero	VII Misterio Tango Festival	Buenos Aires	Argentina	http://www.misteriotango.com/
5 al 8 febrero	Zaratango	Zaragoza	España	http://zaratango.com/
5 al 8 febrero	Encuentro Milonguero Tango club Zaragoza	Zaragoza	España	http://www.espacioabiertolagaleria.com/tangoclu b-zaragoza-2015-2/
5 al 8 febrero	Tango Lovers	Festival Atenas	Grecia	http://tangoloversfestival.gr/
6 al 8 febrero	Encuentro Alcoy Tango y bailes de Salón	Madrid	España	http://encuentroalcoy.marilufischer.com/
12 al 16 febrero	Planetango	Moscú	Rusia	http://tangocenter.ru/festivals/planetango_14
18 al 22 febrero	Workshop. Milonga Sevilla	Sevilla	España	http://www.workshopmilongasevilla.com/
18 al 25 febrero	Portland Valentango	Portland	Estados Unidos	http://www.claysdancestudio.com/valentango/index.shtml/
20 al 22 febrero	Tango en Punta	Punta del Este	Uruguay	http://www.tangoenpunta.com/
27 de febrero al 1 de marzo	Firework	Delhi	India	http://www.delhimilonga.com/delhi-tango-festival
febrero	42° Festival de Música Popular Argentina	Baradero	Argentina	http://www.festivaldebaradero.com.ar/
febrero	XII Tango Fest Maui	Hawaii	Estados Unidos	http://www.tangofestmaui.com/ cuprotectshieldin gsystem.com/Welcome.html
febrero	IX Festival Internacional de Tango	Las Palmas	España	
febrero	XIII Tango Festival	Grosseto	Italia	http://www.luganotango.ch/Toscanatango/toscan atango.html
febrero	IX Congreso de Tango	Florianópolis	Brasil	http://www.fabianosilveira.com.br/congresso2013/index.php
febrero	4° Tango en Punta	Punta del Este	Uruguay	http://www.tangoenpunta.com/
2 al 8 marzo	Canary Islands Tango Festival	Las Palmas	España	http://www.canaryislandstangofestival.com/web/
4 al 8 marzo	TanGO TO istanbul	Estambul	Turquía	http://www.tangotoistanbul.com/en/

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
10 al 15 marzo	9° Festival Internacional de Tango	Almería	España	http://www.eltango.com/
12 al 15 marzo	Minsk Spring Tango Festival	Minsk	Bielorusia	http://www.springtango.by/ru/index.html
19 al 22 marzo	Kuala Lumpur Tango Festival	Kuala Lumpur	Malasia	http://tangomalaysiafestival.com/
25 al 29 marzo	Tango Neta	Nápoles	Italia	http://www.tangoneta.com/principal.php
marzo	Semana de la Milonga	Buenos Aires	Argentina	http://www.milongas.org.ar/
marzo	Lady's Tango Festival	Buenos Aires	Argentina	http://tangopal.com/cita.the.event
marzo	Tango Holiday in Umbria	Passign ano sul Trasime no	Italia	http://www.rogaia.com/en/tango_classes.html
marzo	12° Doble Ocho Internacional Tango Festival	Nijmegen	Holanda	http://www.doble-ocho.com/
marzo	VII Austin Spring Tango Festival	Austin	Estados Unidos	http://austinspringtango.com/
2 al 6 abril	OsterTango Basel	Basel	Suiza	http://www.tangobasel.ch/Meta/Home.html
2 al 5 abril	Argentine Tango Festival & Championship	San Francisco	Estados Unidos	http://tangousachampionship.com/
2 al 5 abril	Tucson Tango Festival	Tucson	Estados Unidos	http://tucsontangofestival.com/
3 al 5 abril	Trasnochando	Berlin	Alemania	http://www.trasnochando.de/
3 al 6 abril	Pescara Tango Festival	Pescara	Italia	http://www.pescaratangofestival.it/
9 al 13 abril	Chicago Mini Tango Festival	Chicago	Estados Unidos	http://chicagotangofestival.com/
15 al 19 abril	Festival Internacional de Tango do Porto	Porto	Portugal	http://www.licaodetango.com/festival2015/
16 al 19 abril	Festival International de Tango d'Aix en Provence - Spring Edition	Aix-en-Provence	Francia	http://www.aixtangofestival.co
17 al 19 abril	Encuentro internacional	Benidorm	España	http://www.benidormtangofestival.com/
17 al 19 abril	Salt Lake Tango Fest	Salt Lake City	Estados Unidos	http://www.wasatchtango.org/wasatch-tango- exchange-2/
23 al 27 abril	Brussels Tango Festival	Bruselas	Bélgica	http://brusselstangofestival.com/
23 al 26 abril	NaturalTango Festival	Denver	Estados Unidos	http://www.naturaltangofestival.com/
29 abril al 3 mayo	Benidorm Tango Festival	Benidorm	España	http://www.benidormtangofestival.com/
30 abril al 2 mayo	Arrabal Tango Festival Potsdam	Potsdam	Alemania	http://www.tanguito.de/arrabal.html
30 abril al 2 mayo	Mantova International Tango Festival	Mantova	Italia	http://cibalgin5.wix.com/papelero#
abril	12° Firenze Tango Festival	Florencia	Italia	http://www.firenzetangofestival.it/it/

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
abril	XI Buena Onda Tango Festival	Ljubljana	Eslovenia	http://www.tangoslovenia.com/
abril	Tango Holiday in Sicily	Sicilia	Italia	http://www.studiolibertango.de/
abril	VII Internacional Ankara	Ankara	Italia	http://www.ankaratangofestival.com/en/
abril	Beirut Internacional tango festival	Beirut	Líbano	http://www.tangolebanon.com/
abril	X Festival Trans Mediterráneo	Valencia	España	http://www.tangovalencia.es/
3 al 10 mayo	TangoSafari	Arezzo	Italia	http://tangosafari.de/en/tangosafari.de/en/tango-holidays-tangofestival/italy
6 al 10 mayo	Festival Tango Amadeus	Wien	Austria	http://www.tangoamadeus.com/
13 al 17 mayo	IX Conpenhagen Tango Festival	Copenhagen	Dinamarca	http://www.tangofestival.dk/
14 al 17 mayo	Festivalito Tango Primavera	Zurich	Suiza	http://www.festivalito.ch/
14 al 17 mayo	14. Festival Montpellier TangOsud	Montpellier	Francia	http://tangherault-montpellier.com/
19 al 25 mayo	Embrace	Berlin	Alemania	http://embrace-berlin.de/
21 al 25 mayo	Tangofestival Karlsruhe	Karlsruhe	Alemania	http://www.tangofestivalkarlsruhe.de/
21 al 24 mayo	Tango Meeting Caserta	Caserta	Italia	http://www.tangomeetingcaserta.com/
22 al 25 mayo	Antwerpen Tango Festival	Antwerpen	Bélgica	http://antwerpentangofestival.com/
27 al 31 mayo	Dubai Tango Festival	Dubai	Emiratos Árabes	http://tangodubai.org/festival/
29 mayo al 2 junio	International L'Aquila Tango Festival	L'Aquila	Italia	http://www.laquilatangofestival.com/
mayo	XVIII Tango Festival	Miami	Estados Unidos	http://www.tangofantasy.com/
mayo	Edinburgh International Tango Festival	Edimburgo	Inglaterra	http://eitf.org.uk/
mayo	VIII Bonner Tango Festival	Bonn	Alemania	http://www.bonntango.de/
mayo	XIV Santa Mónica International	Santa Mónica	Estados Unidos	http://www.santamonicatangofestival.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi
3 al 7 junio	Festival LuganoTango	Lugano	Suiza	http://www.festivaluganotango.ch/
3 al 7 junio	Festival Internacional de Tango de Lisboa	Lisboa	Portugal	http://www.lusitango.com/
11 al 14 junio	Toronto Tango Festival	Toronto	Canadá	http://torontotangofestival.com/
11 al 14 junio	XII International White Night	San Petersburgo	Rusia	http://www.tango-festival.ru/en/
11 al 16 junio	Istanbul Tango Fiesta	Estamb ul	Turquía	http://www.istanbultangofiesta.com/
18 al 21 junio	New Orleans Tango Festival	New Orleans	Estados Unidos	http://nolatangofestival.com/

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
23 junio al 1 julio	New Zealand Tango Festival	Wellington	Nueva Zelanda	http://www.nztangofestival.co.nz/
24 al 28 junio	TangoNeta	Cardona	España	http://www.tangoneta.com/principal.php
24 al 28 junio	Festival Internacional de Tango y Amigos	El Puerto de Santa María	España	http://www.fitatangofestival.com/
25 al 29 junio	Limouzi Tango Festival	Condat-sur-Vienne	Francia	http://www.limouzitangofestival.com/
26 junio al 5 julio	Tangopostale	Toulouse	Francia	http://www.tangopostale.com/fr/
26 al 28 junio	7 Roma Tango Meeting	Roma	Italia	http://www.romatangomeeting.com
26 al 28 junio	Burning Tango	Boston	Estados Unidos	http://burningtango.us/
junio	15° Génova Tango Festival	Génova	Italia	http://genovatango.it/
junio	Tango Festival Utrecht	Utrecht	Holanda	http://www.tangotouch.nl/
junio	International Argentine Tango Festival	Estocolmo	Suecia	http://www.tangocamp.se/
junio	Venecia Tango World	Venecia	Italia	http://www.tangoparasiempre.it/
1 al 5 julio	International Istanbul Tango Festival	Estambul	Turquía	http://www.istanbultangofestival.com/
2 al 5 julio	Chicago Tango Week	Chicago	Estados Unidos	http://www.chicagotangoweek.net/
5 al 11 julio	International Taboe Tango Camp	Austerlitz	Holanda	http://www.tangoatelier.nl/camp.html
8 al 13 julio	Mediterranean Summer Tango Festival	Poreč	Croacia	http://www.summertango.com/new/
10 al 19 julio	CT Tango Festival	Milford	Estados Unidos	http://www.cttangofest.org/
11 al 19 julio	TangoWoche	Zurich	Suiza	http://www.tangowoche.ch/
15 al 18 julio	VIII Mujeres Tango Festival	Nápoles	Italia	http://www.mujeresdeltango.it/
16 al 19 julio	Tango Port Tallinn	Tallinn	Estonia	http://www.tangoporttallinn.com/
16 al 19 julio	Encuentro TangoLiber	Lugo	España	http://www.tangoliber.com/
16 al 19 julio	Festival Internacional de Tango de Sitges	Sitges	España	http://festivaltangositges.es/
17 al 19 julio	Tangonale Berlin	Berlin	Alemania	http://www.tangonale.eu/
17 al 26 julio	International Tango Meeting	Alghero	Italia	http://itmtango.com.ar/
17 al 26 julio	TangoSafari Brody	Brody	Polonia	http://tangosafari.de/en/tango-holidays-tangofestival/poland
18 julio al 1 agosto	Festival de tango argentina Prayssacc	Prayssac	Francia	http://letempsdutango.com/
22 al 26 julio	LiberTangoSom merFestival	Oldenburg	Alemania	http://www.tangofestival-oldenburg.de/

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
23 al 27 julio	Shanghai Tango Festival	Shang hai	China	http://www.tangobang.cn/shanghai-tango-festival/?view=5
23 al 26 julio	International Queertangofestival Berlin	Berlin	Alemania	http://www.queertangofestival-berlin.de/
23 al 26 julio	Milongueando Gran Canaria	Las Palmas	España	http://milongaelpatiodelamorocha. blogspot.com. es/p/milongueando-gran-canaria-2014.html
26 julio al 2 agosto	Tango Roots Festival	Paris	Francia	http://www.tangorootsfestival.com/
27 julio al 2 agosto	Tango Secrets festival	Buenos Aires	Argentina	http://www.tangosecretsfestival.com/
28 julio al 2 agosto	Tango Festival Aix Les Bais	Aix-les-Bains	Francia	http://www.tangoaix.com/
30 julio al 2 agosto	Encuentro Tanguero de Tarragona - Tarratangueando	Tarragona	España	http://www.tarratangueando.com/
julio	Festival Internacional y Campeonato Nacional	Bogotá	Colombia	
6 al 9 agosto	Festival International Tango French Rivera	Niza	Francia	http://www.verynicetangofestival.com/
8 al 16 agosto	Catania Tango Festival	Catania	Italia	http://www.cataniatangofestival.com/it/
14 al 27 agosto	TANGOBA Festival y Mundial de Tango 2015	Buenos Aires	Argentina	http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/ tangofe stivalymundial/es
15 al 23 agosto	Tarbes en Tango	Tarbes	Francia	http://www.tarbesentango.fr/
20 al 223 agosto	Senigallia Tango Festival	Senigallia	Italia	http://www.senatango.it/
20 al 23 agosto	Tango Cazino	Cluj-Napoca	Rumania	http://tangocazino.ro/
20 al 24 agosto	Milonguero Nights	Moscú	Rusia	http://tangocenter.ru/festivals/ milonguero_nights _2015
25 agosto al 1 setiembre	Tango Sun Festival	Riga	Letonia	http://www.tangosunfestival.lv/
27 al 30 agosto	Toronto Tango Experience	Toronto	Canadá	http://www.torontotangoexperience.com/
27 al 30 agosto	El Sabor de Hungría	Budapest	Hungría	http://elsabor.hu/
2 al 9 setiembre	Basque CountryTango Fest	Bilbao	España	http://www.elcachivache. info/#!dona$ion€s
2 al 6 setiembre	International Festival Tangoworld	Fivizzano	Italia	http://www.tangoworld.it/
3 al 6 setiembre	Summerwine Tango Festival	Graz	Austria	http://www.tangato.org/summerwine/
11 al 13 setiembre	Tango en Punta	Bregenz	Austria	http://www.tangoenpunta.com/

Festivales en el mundo 2015				
Fecha	**Nombre**	**Lugar**	**País**	**Web**
16 al 30 setiembre	San Francisco Bay Area Festival	San Francisco	Estados Unidos	http://sifumarkgerr7.wix.com/sfbatf
17 al 27 setiembre	Mercè Tango Festival	Barcelona	España	http://mercetangofestival.com/es/
17 al 20 setiembre	Tangoturns Festival	Santa Barbara	Estados Unidos	http://festival.tangoturns.com/
18 al 20 setiembre	La Pasion	Groningen	Holanda	http://www.lapasion-tangofestivalgroningen.com/
24 al 27 setiembre	Tango on Iceland	Reykjavík	Islandia	http://tango.is/en/efni/tango_on_iceland_2015
30 setiembre al 3 octubre	TangoNeta	Barcelona	España	http://www.tangoneta.com/principal.php
1 al 4 octubre	Festival de Tango Argentin de Pau	Pau	Francia	http://www.festivaltangopau.com/
1 al 5 octubre	Istanbul Express	Estambul	Turquía	http://www.expresstango.org/
8 al 12 octubre	Portland TangoFest	Portland	Estados Unidos	http://www.portlandtangofest.com/
9 al 12 octubre	Encuentro de Aficionados al Tango	Valencia	España	http://www.tangovalencia.es/
15 al 18 octubre	tangOtoño - Tangofestival Innsbruck	Innsbruck	Austria	http://www.tangofestivalinnsbruck.at/
15 al 18 octubre	Kiev International Tango Festival	Kiev	Ucrania	http://www.tangofestival.com.ua/
16 al 25 octubre	Viva el tango	Montevideo	Uruguay	http://www.joventango.org/
22 al 25 octubre	Festival Tango Argentin Côte Basque	Anglet	Francia	http://festivaltangoargentinbab.fr.gd/
22 al 27 julio	Puerto Rico Tango Festival - Tango Del Encanto	San Juan	Puerto Rico	http://www.puertoricotangofestival.com/
29 octubre al 1 noviembr e	Milonguero-Milonguero	Calpe	España	http://www.milonguero-milonguero.com/
29 octubre al 2 noviembre	Planetango	Moscú	Rusia	http://tangocenter.ru/festivals/planetango_15
30 octubre al 1 noviembre	Tangofest Bielefeld	Bielefeld	Alemania	http://tangofest-bielefeld.de/index.php?id=2
12 al 15 noviembre	Shanghai Tango Marathon	Shanghai	China	http://www.shanghaitangomarathon.com/
20 al 23 noviembre	TangoNeta	Rosario	Argentina	http://www.tangoneta.com/principal.php
27 diciembre al 2 enero	International Taboe Tango Camp	Austerlitz	Holanda	http://www.tangoatelier.nl/camp.html

Partitura
Índice

Templando y Afinando
Introducción

Adagio - Parte 1 - 1er. Movimiento
El Prototango y La Guardia Vieja

Andante - Parte 2 - 2do. Movimiento
La Guardia Renovadora

Allegro Molto Vivace - Parte 3 - 3er. Movimiento
La Guardia Nueva

Bises

Anexos

Repertorio
Bibliografía

•**Adorno, Theodor W.**; *Mahler, una fisiognómica musical*; Ediciones Península; Barcelona, 1999.
•**Alberdi, *Juan Bautista***; *Bases y punto de partida para la organización política de la República Argentina*; CEDAL, Buenos Aires, 1979.
•**Albert, Bibi**; *El 2x4 que se baila con los dedos*, diario La Nación, 18 de agosto de 2012, Buenos Aires, 2012.
•**Apicella, Mauro**; *Las mil caras de Chino Laborde*; diario La Nación, 23 agosto de 2015.
•**Apicella, Mauro**; *Pugliese: el director de la orquesta de todos*; diario La Nación; 2 de diciembre de 2015, Buenos Aires.
•**Apicella, Mauro**; *Tango para no bailar*; diario La Nación; 15 de marzo de 2013, Buenos Aires.
•**Ardit, Ariel**, *El Colombiano*, http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/E/el_tango_no_tiene_fecha_de_vencimiento/el_tango_no_tiene_fecha_de_vencimiento.asp, 13 de junio de 2013, Colombia.
•**Arlt, Roberto**; *Los siete locos*, Club Bruguera N°22, Buenos Aires.
•**Ascasubi, Hilario**; *Santos Vega*; Colección Capítulo, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979.
•**Assuncao, Fernando O.**; *El Tango y sus circunstancias*; Editorial El Ateneo; Buenos Aires, 1984.
•**Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA)**; *Circulares 1969/1982*; http://www.afsca.gob.ar/wp-content/uploads/2009/07/canciones-prohibidas11.pdf
•**Azzi, María Susana y Collier, Simon**; *Astor Piazzolla, su vida y su música*; Editorial El Ateneo, 2002, Buenos Aires.
•**Azzi, María Susana**; *Astor Piazzolla*; Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2017.
•**Barsky, Julián y Barsky, Osvaldo**; *Gardel, la biografía*; Editorial Taurus, Buenos Aires, 2004.
•**Barsky, Julián y Barsky, Osvaldo**; *La Buenos Aires de Gardel*; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2008.
•**Bates Héctor y Luis J.**; *La historia del tango*; Cía. General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1ª.edición 1936.
•**Bayer, Osvaldo**; *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*; Editorial Planeta, Buenos Aires, 1998.
•**Beccacece, Hugo**; *De París a la estancia*; ADNCultura, Editorial La Nación, Buenos Aires, 17 de noviembre de 2007.
•**Bethell, Leslie**; *Historia de América Latina*; Editorial Crítica, Barcelona.
•**Bialet Massé**, *Juan; Informe sobre el estado de las clase obrera, tomos I y II*; Hyspamérica, Madrid, 1985.
•**Blanco Amor, José**; *Cortázar paga una deuda*, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, París, original en Buenos Aires, 1968.
•**Bolasell, Michel**; *La revolución del tango. La nueva edad de oro*; Editorial Corregidor, 2011, Buenos Aires.
•**Borges, Jorge Luis**; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; citado por Beatríz Sarlo en "Borges, un escritor en las orillas".
•**Borges, Jorge Luis**; *El tango. Cuatro conferencias*; Sudamericana, 2016, Buenos Aires.
•**Borges, Jorge Luis**; *Obras Completas I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
•**Borges, Jorge Luis**; *Temas de tango en las diferentes épocas*; diario La Nación, Suplemento Cultura reproducción de El círculo secreto; Buenos Aires, edición del 1 de junio de 2003.
•**Bosques, Ricardo R.**; *La edad del riel*; Polémica Argentina, Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1970.
•**Bossio, Jorge A**; *Los Cafés de Buenos Aires. Reportaje a la nostalgia*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1995.
•**Braceli, Rodolfo**; *Caras, caritas y caretas*; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
•**Buch, Esteban (compilador); García Brunelli, Omar; Di Cione, Lisa; Glocer, Silvia; Cañardo, Marina; Juárez, Camila; Novoa, María Laura; Monjeau, Federico; Guerrero, Juliana**; *Tangos cultos*; Gourmet Musical, 2012, Buenos Aires.

•**Buch, Esteban**; *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires, 2016.
•**Byrón, Silvestre; Gobello, José; Camps, Pompeyo; Puccia, Enrique Horacio; Zucchi, Oscar**; *Los años veinte*; La historia del tango N°6, Ediciones Corregidor, 1977, Buenos Aires.
•**Cadícamo, Enrique**; *La luna del bajo fondo - Abierto toda la noche*; Editorial Freeland, 1ª. edición, 1964, Buenos Aires.
•**Cadícamo, Enrique**; *Mis memorias*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999.
•**Cadícamo, Enrique**; *Viento que lleva y trae*; Editorial Fermata, 1ª edición, 1945, Buenos Aires.
•**Califa, Oche**; *Presencia africana en la venturosa tradición argentina*; diario La Nación, 16 de marzo de 2013, Buenos Aires.
•**Cámara de Landa, Enrique**; *El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural*; Historia actual online, N° 23, España, 2010.
•**Cámara de Landa, Enrique**; *El tango del arrabal a internet*; http://www.youtube.com/watch?v=DcX5Ds4S6yA; conferencia en Instituto Cervantes de Nueva Delhi, marzo de 2012.
•**Canaro, Francisco**; *Mis memorias (1906.1956). Mis bodas de oro con el tango*; Distribuidor exclusivo DER, 1957, Buenos Aires.
•**Canot, Théodore**; *Memorias de un tratante de esclavos*; Centro Editor de América Latina; 1976; Buenos Aires.
•**Carman, Facundo**; *El poder de la palabra escrita. Revistas y periódicos argentinos (1955–1976)*; Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.
•**Carriego, Evaristo**; *Poemas*, Biblioteca Argentina Fundamental, Colección Capítulo, N°47, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
•**Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio Argentina y Suplemento ARQ**; *Patrimonio Argentino*; Arte Gráfico Editorial, Buenos Aires, 2012.
•**Chab, Norberto**; *El ritmo de la libertad*; Revista La Nación; 17 de marzo de 2013, Buenos Aires.
•**Chiclana, Feliciano**; *Discurso a la delegación indígena*, 1811; Ministerio de Guerra, Crónicas Militares t.II, citado por Liborio Justo en Polémica N°21, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Chiozza, Elena M.**; *La población argentina en expansión*; Polémica Argentina, Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1970.
•**Cibotti, Ema; Pujol, Sergio; Romano, Eduardo; Pelinski, Ramón; Cámara de Landa, Enrique**; *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*; Centro Feca Ediciones; diciembre 2009, Buenos Aires.
•**Cirio, Pablo**; *Entrevista*; Página 12, 27 de julio de 2009, Buenos Aires.
•**Civale, Cristina**; *Las mil y una noches. Un historia de la noche porteña 1960-2010*; Marea Editorial, 2011, Buenos Aires.
•**Claisse, Aníbal Oscar**; *La obsesión francesa*; Academia Porteña del Lunfardo y Academia Nacional del Tango, 1996, Buenos Aires.
•**Collier, Simon; Carlos Gardel**, *su vida, su música, su época*; Editorial Sudamericana, España, 1988.
•**Comisión de Estética Edilicia**, *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, reedición de la edición original de 1925, 1972.
•**Corrado, Omar**; *Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946*; Revista Afuera, Buenos Aires.
•**Cortázar, Julio**; *A Gardel hay que escucharlo en la Vitrola*, Revista Sur N°223, julio/agosto de 1853, Buenos Aires.
•**Couselo, Jorge Miguel; Calistro, Mariano; España, Claudio; Insaurralde, Andrés; Landini, Carlos; Maraghello, César; Rosado, Miguel Ángel**; *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.
•**Cravino, Ana**; *El debate sobre los conventillos*; En "Una historia sobre la transformación de la habitación popular en Buenos Aires (I)"; Café de las ciudades, Año 8, Número 76, febrero 2009; Buenos Aires; http://www.cafedelasciudades.com.ar/politica_76.htm

•**Crespo, Julio**; *Las maestras de Sarmiento*; Grupo Abierto Comunicaciones; Beccar, Buenos Aires, 2007.
•**Cullen, Rafael**; *La huelga de los inquilinos de los conventillos en 1907*; Junta de Estudios Históricos de la Boca; Buenos Aires.
•**D'Andrea Mohr, José Luis**; *Memoria debida*; Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1999.
•**D'Orbigny, Alcides**; *Viaje a la América Meridional*, 1829, citado por Liborio Justo en Polémica N°21, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Dalhaus, Carl**; *La idea de la música absoluta*; Idea Books, Barcelona, España; 1999.
•**Dalle, Pablo**; *Estratificación social y movilidad en Argentina (1870–2010). Huellas de su conformación socio-histórica y significados de los cambios recientes*; Revista de Trabajo, N° 8, Año 6, enero/julio 2010, Buenos Aires.
•**De Caro, Julio**; *Entrevista en "La Opinión"*, 17 de junio de 1973, Editorial La Opinión, Buenos Aires.
•**de la Fuente, Sandra**; *El fenómeno de El Arranque: Crecer de Golpe*; Diario Clarín, Sección Espectáculos, 26 de mayo de 2002, Buenos Aires.
•**de Lara, Tomás e Roncetti de Panti, Inés Leonilda**; *El tema del tango en la literatura argentina*; Ediciones Culturales Argentinas, 1981, Buenos Aires.
•**de Paula, Tabaré**; *El Tango: una aventura política y social 1910-1935*; Revista mensual Todo es Historia N°11; Editores Honegger; Buenos Aires, marzo 1968.
•**De Rique, Martín**; *Cervantes y El Quijote*; en "Don Quijote de la Mancha", edición del IV Centenario, Real Academia Española, Brasil, 2004.
•**del Mazo, Mariano**; *Son de fierro*; diario Página 12 del 30 de abril de 2011; Buenos Aires.
•**del Priore, Oscar y Amuchástegui, Irene**; *Cien tangos fundamentales*, Aguilar, Buenos Aires, 1998.
•**del Priore, Oscar**; *El tango, de Villoldo a Piazzolla*; Cuadernos de Crisis N° 13; Ediciones Crisis; Buenos Aires, 1975.
•**del Priore, Oscar**; *Yo, Gardel*; Editorial Aguilar; 2000; Buenos Aires.
•**Devoto, Fernando J.**; *Historia de los italianos en la Argentina*; Editorial Biblos, Colección La Argentina plural; 2006, Buenos Aires.
•**Diario Clarín**; *La fotografía en la Historia Argentina*, 4 tomos, Arte Gráfico Editorial, Buenos Aires, 2005.
•**Díaz, Claudio**; *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*; Revista Transcultural de Música, reseña de Diego Madoery; Sociedad de Etnomusicología; Ediciones Recovecos,2009, España.
•**Dirección General de Arquitectura**; *Plazas y plazoletas, guía para su proyecto, construcción y mantenimiento*, Secretaría de Obras y Servicios Públicos, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1991.
•**Dirección General de Estadística y Censos de la Ciudad de Buenos Aires**; Información y datos al año 2010.
•**Duarte Loza, Daniel – Francia, Magalí**; *Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico–militar*; Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina; https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/entre-la-manipulacic3b3n-y-la-resistencia-tango-y-folclore-como-sobrevivientes-de-la-dictadura-cc3advico-militar-duarte-loza-fran.pdf
•**Duek, Cecilia y Inda, Graciela**; *El proceso de constitución de la clase dominante en la Argentina*; Trabajo y Sociedad, Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentada; Nº 6, vol. V, junio-septiembre de 2003, Santiago del Estero, Argentina.
•**Eco, Umberto**; *Apocalípticos e integrados*; Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
•**Eichelbaum, Samuel**; *Un guapo del 900*; Pieza en tres actos; Colección Thespis, Buenos Aires, 1940.
•**Espina Rawson, Enrique**; *Los cien peores tangos*; Proa Editores, 2009, Buenos Aires.
•**Feijoo, Sebastián**; *Entrevista a Rodolfo Mederos: El tango triunfó, los vencidos somos nosotros*; http://tiempo.infonews.com/nota/148624/el-tango-triunfo-los-vencidos-somos-nosotros; diario Tiempo Argentino, 27 de marzo 2015, Buenos Aires.

•**Feinmann, José Pablo**; *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina*, capítulo 15, Editorial Planeta, Buenos Aires, 2011.
•**Fernández Romeral, Diego**; *Miguel Grinberg: Para mí, la paz y el amor fueron una manera de resistir*; diario Página 12; 16 de agosto de 2015.
•**Fernández Valvuena, Ana Isabel**; *La ópera italiana y el verismo: pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema*; Doletiana 3; Resad, Madrid.
•**Fernández, Macedonio**; *Textos selectos*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2004.
•**Ferrari, Alfredo**; *A cien años de la Reforma Universitaria. La enseñanza superior en Argentina*. Bases históricas y principios permanentes. Conferencia en el Instituto Yrigoyeneano, 28 septiembre 2017, Buenos Aires.
•**Ferrer, Horacio - Oscar del Priore** (orgs.), *Inventario del Tango (1940-1998), tomos I y II*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
•**Ferrer, Horacio**; *El libro del Tango. Arte popular de Buenos Aires*, Tres tomos; Antonio Tersol Editor; 1980, primera edición, Barcelona, España.
•**Ferreres, Orlando J.**; *La Argentina: 1810, 1910, 2010 y 2110*; diario La Nación, 26 de mayo de 2010, Buenos Aires.
•**Filippelli, Rafael y Monjeau, Federico**; *Fue lindo mientras duró*; Punto de vista N°86, diciembre de 2006, Edición Bazar Americano, Buenos Aires.
•**Fischerman, Diego y Gilbert, Ariel**; *Piazzolla el mal entendido*, Edhasa, Buenos Aires, 2009.
•**Fischerman, Diego**; *Después de la música*; Eterna cadencia; Buenos Aires; 2011.
•**Fischerman, Diego**; *La música del siglo XX*; Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.
•**Flores Montenegro, Rafael**; *Osvaldo Berlingieri, Yo toco el piano*; Editorial Abrazos, Unquillo, Córdoba, 2009.
•**Flores, Rafael**; *Amor en el tango. Gricel y José María Contursi*, Ediciones EuroLiceo, 1995, España
•**Franco, Hugo Alberto; Ivancich, Norberto; Insausti, Magdalena; Devoto, Fernando; Fernández, Alejandro; Bjerg, María; Klich, Ignacio; Jozami, Gladys; Benencia, Roberto; Silberstein, Carina; Gallo, Ezequiel; Barbero, María Inés; Di Tella, Torcuato S. y Otero, Hernán**; *Argentina, un país de inmigrantes*; Ministerio del Interior de la Nación Argentina, Dirección Nacional de Migraciones; 1998, Buenos Aires.
•**Fray Mocho (José Alvarez)**, Memorias de un vigilante, Hyspamérica, Colección Nuestro Siglo, Editorial Losada, España, junio 1985.
•**Galasso, Norberto**; *¿Cómo pensar la realidad nacional?*; Ediciones del pensamiento nacional; Colihue; 2013, Buenos Aires.
•**Galasso, Norberto**; *Discépolo y su época*; Ediciones Ayacucho, Buenos Aires, 1973.
•**Galasso, Norberto**; *La historia de la lucha por la tierra. Conflictos y propuestas*, Secretaría de Proyección Institucional, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.
•**Gallo, Ramiro**; *El triunfo del amor al tango*; Facebook https://www.facebook.com/ramiro.gallo.18/posts/924882647556203; 3 de abril 2015, Buenos Aires.
•**Gambier, Marina**; *Rodolfo Mederos: bandoneón y después*; diario La Nación, 22 de octubre de 2000;Buenos Aires.
•**Gammalsson, Hialmar Edmundo**; *Los pobladores de Buenos Aires y su descendencia*; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, octubre de 1980, Buenos Aires.
•**García Brunelli, Omar - Laureano Fernández**; *Tango I. 4. La Época de Oro, 1940-1955 y Tango I. 5. La Tercera Guardia, 1955 en adelante*; Emilio Casares Rodicio, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol X; Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, España, 2002.
•**García Brunelli, Omar** (compilador); *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*; Gourmet musical; 2014, Buenos Aires.
•**García Brunelli, Omar**; *El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo*; www.revistaafuera.com, Afuera: Estudios de Crítica Cultural; Año VI Número 10; Junio 2011, Buenos Aires.

•**García Brunelli, Omar**; *La irrupción del Octeto Buenos Aires en la historia del tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955*; Revista Argentina de Musicología 11; Buenos Aires, 2010.
•**García Costa, Víctor**; *Alfredo Palacios, entre el clavel y la espada*; Editorial Planeta, 1996, Buenos Aires.
•**García Jiménez, Francisco**; *Así nacieron los tangos*; Ediciones Corregidor, 2006, Buenos Aires.
•**García Jiménez, Francisco**; *El tango. Historia de medio siglo: 1880/1930*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
• **García Morillo, Roberto**; *Rimsky-Korsakov*; Ricordi Americana; 1945, Buenos Aires.
•**García, Pedro A.**; *Diario de un viaje a Salinas Grandes*; Colección de Angelis, t.III. citado por Liborio Justo en Polémica N°21, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Gelman, Juan**; *Obra Poética*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1975.
•**Germani, Gino**; *Estructura social de la Argentina; Análisis estadístico*; Ediciones Solar, 1987, Buenos Aires.
•**Ghitta, Víctor Hugo**; *Entrevista a Daniel "Pipi" Piazzolla*; http://www.lanacion.com.ar/1853487-daniel-pipi-piazzolla-%E2%80%9Cno-soy-un-genio-como-mi-abuelo-pero-es-importante-que-lo-intente%E2%80%9D; 10 diciembre 2015, Buenos Aires.
•**Giacobbe, Juan Francisco**; *La Argentina se expresa en su música: el Tango*, 1947, Buenos Aires.
•**Gianera, Pablo**; *Ese tango que todavía nos espera*; http://www.lanacion.com.ar/2069336-ese-tango-que-todavia-nos-espera; La Nación, 5 de octubre de 2017.
•**Gilio, María Esther**; *Aníbal Troilo Pichuco, Conversaciones*, Perfil Libros, Buenos Aires, 1998.
•**Gobello, José**; *Diccionario lunfardo*; A.Peña Lillo Editor S.R.L., 1982, Buenos Aires.
•**Gobello, José**; *Breve historia crítica del tango*; Ediciones Corregidor; 1999, Buenos Aires.
•**González Arrilli, Bernardo**; *Buenos Aires 1900*; Buenos Aires, 1951.
•**González Montaner, Berto**; *Patrimonio argentino. Teatros, cines y auditorios*, Colección Arq, Clarín N°1, Buenos Aires, 2012-11-09.
•**Gorin, Natalio**; *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1998.
•**Göttling, Jorge**; *La realidad y la magia del tango*; diario Clarín, suplemento Buenos Aires una aventura de cuatro siglos; edición del 11 de junio de 1980; Buenos Aires.
•**Guerrero, Agustín**; *El uso de las métricas en Piazzolla*; Fractura expuesta radio tango 2013; https://www.youtube.com/watch?v=KQR01j9JqTM#t=1738.40203
•**Heredia, Víctor**; *Taki Ongoy, Muerte de Atahualpa*.
•**Hernández, José**; *Martín Fierro*; Editorial Sopena, 1956, Buenos Aires.
•**Herz, Enrique Germán**; *Historia del agua en Buenos Aires*, Cuadernos de Buenos Aires N°54, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1979.
•**Hesmondhalgh, David**; *Por qué es importante la música*; Editorial Paidós, Buenos Aires, 2015
•**Hipódromo de Belgrano**, http://www.mapplo.com/#cultura--Historia--barrio-belgrano-hipodromo.
•**Hobsbawm, Eric**; *Historia del siglo XX*; Editorial Planeta; 2003, Buenos Aires.
•**Horvath, Ricardo**; *Esos malditos tangos*; Ediciones Biblos; 2006; Buenos Aires.
•**Ingenieros, José**; *Obras Completas*, Ediciones Mar Océano, Buenos Aires, 1962.
•**Instituto Histórico de Buenos Aires**; *Manual Informativo de la Ciudad de Buenos Aires*; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; marzo de 1981; Buenos Aires.
•**Isacoff, Stuart**; *Una historia natural del piano*; Turner Música; marzo 2013.
•**Íscaro, Rubens**; *Origen y desarrollo del movimiento sindical argentino*; Editorial El Ateneo, 1958, Buenos Aires.
•**Josef, Bella**; *Julio Cortázar: sus obras buscan llegar más allá de la realidad visible*, Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, México, 2000; reproducido por diario La Nación, 9 de agosto de 2000, Buenos Aires.
•**Juárez, Camila**; *El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa. Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera*; www.revistaafuera.com, Afuera: Estudios de Crítica Cultural; Año VI Número 10; Mayo 2011, Buenos Aires.

•**Junco, Pablo Javier**; *Blog Fotos Viejas de Mar del Plata*; file:///C:/Users/nestor/Desktop/Fotos%20 Viejas%20de%20Mar%20del%20Plata_%20LOS%20BOLICHES%20DE%20ANTES%20-%20 2%C2%B0%20PARTE.html; abril 2014, Mar del Plata.
•**Justo, Liborio**; *Los imperios del desierto*; Polémica Argentina; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1970.
•**Kohan, Pablo**; *El tango es una categoría cultural*; diario Página 12 del 27 de marzo de 2012; Buenos Aires.
•**Kohan, Pablo**; *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920–1935)*; Gourmet musical, 2010, Buenos Aires.
•**Kohan, Pablo**; *Tango I. 2. Los orígenes y la Guardia Vieja y Tango I. 3. La Guardia Nueva, 1920-1940*, Emilio Casares Rodicio, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol X; Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, España, 2002.
•**Kuri, Carlos**; *Piazzolla, la música límite*; Ediciones Corregidor, 4ta. Edición, 2015, Buenos Aires.
•La Guardia Hereje; Facebook:
https://web.facebook.com/laguardiahereje/posts/184240151758783?_rdc=1&_rdr; 2 de setiembre 2013.
•**La Maga N° 10**, *Homenaje a Troilo*, 1995, Ediciones Tea Comunicaciones, Buenos Aires.
•**La Maga N° 20**, *Homenaje a Piazzolla*, mayo de 1996, Ediciones Tea Comunicaciones, Buenos Aires.
•**La Maga N° 38**, *Tango argentino*, 30 de setiembre de 1992, Ediciones Tea Comunicaciones, Buenos Aires.
•**La Maga N° 4**, *Homenaje al tango*, agosto de 1994, Ediciones Tea Comunicaciones, Buenos Aires
•**La Maga N°18**, *¿No ves la pena que me ha herido? Recuerdo de Osvaldo Pugliese*, 26 de julio de 1995, Ediciones Tea Comunicaciones, Buenos Aires.
•**Latino, Aníbal**; *Tipos y costumbres bonaerenses*, Hyspamérica, Colección Nuestro Siglo, Editorial Losada, España, abril 1985.
•**Levy, Claudia**; Mucha pinta, www.claudia.levy.com.ar, 2012.
•**Lima Quintana, Hamlet**; *Osvaldo Pugliese*; Ediciones De Aquí a la Vuelta, Colección Amanecer, Buenos Aires, 1990.
•**Linardi, Sebastián**; *Tango nuevo, miradas nuevas*; Revista de tango Tinta Roja N°2, noviembre 2011, Buenos Aires.
•**Liska, María Mercedes**; *Sembrando al viento (El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango)*; Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2006.
•**Liska, Mercedes y Venegas, Soledad** (Coordinadoras); **Adorni, Angélica; Polti, Victoria; Jáuregui, Jimena; Greco, María Emilia; Cañardo, Marina; O'Brien, Michael; Toloza, Nélida; Gubner, Jennie**; *Tango, ventanas del presente II (De la gesta a la historia musical reciente)*; Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Desde la gente; 2016, Buenos Aires.
•**Longoni, Ana**; *El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP*; Lucha armada en la Argentina N°4, Septiembre/octubre/noviembre 2005; Buenos Aires.
•**López Ruíz, Oscar**; *Piazzolla loco, loco, loco* - 25 años de laburo y jodas conviviendo con un genio; Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1994.
•**Luna, Félix**; *El régimen (1890-1900)*, Nuestro Siglo, historia gráfica de la Argentina contemporánea, tomo 2; Hyspamérica, Buenos Aires, 1984.
•**Lussy, Mathis**; El ritmo musical; Ricordi Americana, Biblioteca manuales musicales; 1945, Buenos Aires.
•**Magazine del Buen Ayre**, blog, El Hipódromo de Palermo, http://magazinedelbuenayre.blogspot.com.ar/2011/02/historia-el-hipodromo-de-palermo.html
•**Mahieu, José Agustín**; *Breve historia del cine argentino*; Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, Buenos Aires.
•**Malvicino, Horacio**; *El tano y yo*; extractado de su libro del mismo nombre publicado diario Página 12, suplemento Radar, 14 de setiembre 2008, Buenos Aires.

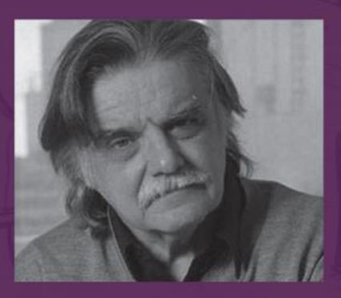
•**Mansilla, Lucio V.**; *La gran aldea*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, EUDEBA, Serie del Siglo y Medio, Buenos Aires, 2° edición, febrero de 1961.
•**Mansilla, Lucio V.**; *Rozas*, Rodolfo Alonso Editor, 1973, Buenos Aires.
•**Maranghello, César e Insaurralde, Andrés, compiladores; Maranghello, César; Paladino, Diana; Goyena, Héctor Luis; Collier, Simón; Morera, Eduardo; Piazzolla, Astor; Ferrer, Horacio; Monteagudo, Luciano; Cadícamo, Enrique; Demare, Lucas; Couselo, Jorge Miguel; Hudler, Julio; Castagna, Gustavo; Insaurralde, Andrés; Cozarinsky, Edgardo; Safigueroa, Gogo; Soriano, Osvaldo; Göttling; Carreras, Enrique; Kriger, Clara; Bermúdez, Julio; Gorin, Natalio; Fernández, Rodrigo/Nagy, Denise; Wolff, Sergio (compilador); Buffa, Pablo; Anitua, Jorge; Rapallo, Armando; España, Claudio; dos Santos, Estella; Ciria, Alberto; Neifert, Agustín; Beceyro, Raúl; Monteagudo, Luciano; Garramuño, Florencia/Fernández Bravo, Álvaro; Croce, Isabel; Andrés, Jorge; Ochoa, Pedro**; *Cine en 2x4*; Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken"; 2006, Buenos Aires.
•**Marechal, Leopoldo**; *Adán Buenosayres*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
•**Markez, Iñaki**; *El bilbaíno Ángel Garma, fundador del psicoanálisis argentino*; Bizkaiko Gaiak; Bilbao, España.
•**Matamoro, Blas**; *La historia del tango*; Colección La Historia Popular N°16; Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966.
•**Mera Romero, Lorena**; *Argentina: Inmigración en los 90*; FLACSO, Ponencia presentada en las Jornadas de Relaciones Internacionales, Buenos Aires, 2009.
•**Mileo, Diego**; *Del Centenario al entierro de Gardel*; diario Clarín, suplemento Buenos Aires una aventura de cuatro siglos; edición del 11 de junio de 1980; Buenos Aires.
•**Mina, Carlos**; *Tango, la mezcla milagrosa (1917–1956)*; La Nación Sudamericana, Buenos Aires, 2007.
•**Mitre, Bartolomé**; *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Cuarto tomo, Edición del diario La Nación, 1946, Buenos Aires.
•**Moncalvillo, Mona**; *Reportaje a Osvaldo Pugliese*; Revista Humor, Nº 59, mayo de 1981, Buenos Aires.
•**Montero, Hugo; Portela, Ignacio; Ferrer, Horacio; del Priore, Oscar; Pujol, Sergio; Spasiuk, Chango**; *¿Queríamos tanto a Piazzolla?*, Sudestada, N° 32 Año 4, septiembre 2004, Buenos Aires.
•**Moreno, Francisco P.**; *Reminiscencias*; citado por Liborio Justo en Polémica N°21, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Mujica Lainez, Manuel**; *El gran teatro*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979.
•**Nágera, Juan José**; *Puntas de Santa María del Buen Ayre*, segunda edición, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1971
•**Novick, Susana y Murias, María Gabriela**; *Dos estudios sobre emigración reciente en la Argentina*; Documentos de trabajo N° 42, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Marzo de 2005.
•**Nudler, Julio**; **La Marcha: Los muchachos peronistas**; fascículos y cd; 2004; Buenos Aires.
•**Núñez Cortés, Carlos**; *Memorias de un luthier*; Planeta, Buenos Aires, 2017.
•**Nurkse, R.**; *Problemas en la formación del capital en países insuficientemente desarrollados*; F.C.E., México, 1960, citado por José Panettieri en Polémica, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires**; *El Tango en la economía de la Ciudad de Buenos Aires*; Subsecretaría de Industrias Culturales del Ministerio de Producción de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.
•**Oneto, José y otros**; *El mundo de la ópera*; ocho tomos; Ediciones Tiempo; 1993; Madrid, España.
•**Onetti, Juan Carlos**; *El tango y su temática*, www.elortiba.org.
•**Orgambide, Pedro**; *Tangueando. Testimonios, cuentos y poemas*; Desde la gente, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.; Buenos Aires, diciembre de 1992.
•**Osborne, Charles**; *Verdi*; Editorial Salvat, Barcelona, 1985.
•**Ostuni, Ricardo**; *Astor Piazzolla: un estilo propio que reinventó el tango*; diario Clarín, 11 de marzo 2011, Buenos Aires.

•**Ostuni, Ricardo**; *Influencia de la inmigración italiana en el Tango*; Buenos Aires Italiana, Temas de Patrimonio Cultural N°25, Buenos Aires, 2009.
•**Páez, Julio César**; *Los tangos testimoniales. Contenidos sociales y políticos en las letras de tango*; http://www.elortiba.org/pdf/cuaderno38.pdf; Departamento de la Ciudad del Tango, Cuaderno de trabajo N°38, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2004.
•**Parise, Eduardo**; *El protagonista de un tango histórico*; diario Clarín 14 setiembre de 2015, Buenos Aires.
•**Pascucci, Silvia**; *Los conventillos y la huelga de inquilinos*; Diario Crítica de la Argentina; 17 de agosto de 2009; Buenos Aires.
•**Payró, Roberto J.**; *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*; Colección Capítulo N° 46; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1980.
•**Payró, Roberto J.**; *Pago Chico y Nuevos cuentos de Pago Chico*; Editorial Losada; 1953; Buenos Aires.
•**Pelinski, Ramón**; *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*; Ediciones Corregidor, 1995, Buenos Aires.
•**Pelliza, Miguel A.**; *Crónica abreviada de la Ciudad de Buenos Aires*; 1887, Buenos Aires.
•**Peña, Fernando**; *Cien años de cine argentino*; Editorial Biblos, Fundación OSDE; 2012, Buenos Aires.
•**Peña, Juan Manuel**; *Ricardo Güiraldes, el gaucho que bailó tango*; diario La Nación del 18 de abril de 2009; Buenos Aires.
•**Peralta, Julián**; *El estado actual del tango: un género que se encuentra en constante renovación*; diario Tiempo Argentino; 20 de diciembre 2015, Buenos Aires.
•**Peralta, Julián**; *La orquesta típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*; Editorial del Puerto, 2013, Buenos Aires.
•**Perón, Juan Domingo**; *Discurso ante la Bolsa de Comercio, Buenos Aires*, 25 de agosto de 1944.
•**Peterson, Lucas**; *Tango, te cambiaron la pinta*; Revista Ñ; 6 julio 2012, Buenos Aires.
•**Piana, Sebastián; Selles, Roberto; Benarós, León; Gobello, José**; *La milonga - El vals, La historia del tango*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1978.
•**Piazzolla, Astor**; *La música de Buenos Aires*; revista Primera Plana, 25 de mayo de 1965, N°133, Buenos Aires.
•**Piazzolla, Astor**; *video entrevista*; http://www.taringa.net/posts/videos/1476737/Piazzolla-conoce-a-Rubinstein-y-lo-cuenta-el.html
•**Piazzolla, Diana**; *Astor*; Editorial Emecé, Buenos Aires, 1987.
•**Pigna, Felipe**; *El historiador*, http://www.elhistoriador.com.ar/
•**Pigna, Felipe**; *Los mitos*, ediciones I al V; Editorial Planeta, 2010, Buenos Aires.
•**Pinsón, Nestor**; *Enrique Delfino*; Todo Tango; http://www.todotango.com/spanish/creadores/edelfino.html
•**Plaza, Gabriel**, *El tango se saca años*, 4 de agosto de 1997; Tangueros de fin de siglo, 4 de agosto de 1998; Claudio Segovia: el señor del tango, 31 de agosto de 2003; diario La Nación, Buenos Aires.
•**Plaza, Gabriel**; *Esta época ya tiene un testamento*, diario La Nación, 18 de agosto de 2012, Buenos Aires, 2012.
•**Plaza, Gabriel**; *La juventud se apodera del tango*; diario La Nación, 27 de agosto de 1997, Buenos Aires.
•**Plaza, Gabriel**; *Las dos caras del tango hoy*; diario La Nación, 12 de noviembre de 2015, Buenos Aires.
•**Población de Buenos Aires N° 17**, abril de 2013, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
•**Portantiero, Juan Carlos**; *Nación y democracia en la Argentina del novecientos*; Punto de vista, IV, 14, 1982, Buenos Aires.
•**Pujol, Sergio**; *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*; Editorial Biblos, Fundación OSDE, 2013, Buenos Aires.
•**Pujol, Sergio**; *Discépolo, una biografía argentina*; Planeta, Buenos Aires, 2016.
•**Pujol, Sergio**; *Rock y dictadura – Crónica de una generación (1976-1983)*; Editorial Emecé; Buenos Aires, 2005.
•**Pujol, Sergio**; *Tango y rock nacional enlazados*; diario La Nación, 26 de noviembre de 2010; Buenos Aires.

•**Puntel, Claudio**; *Roberto Arlt y la ayuda de una griseta*, www.ríobravo.com del 3 de mayo de 2011.
•**Ramos, Jorge**; *Arquitectura del habitar popular en Buenos Aires: el conventillo*; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N° 101, noviembre de 1999 - http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0101.pdf
•**Rapoport, Mario**; *La utilización de los excedentes y la teoría del derrame*; diario Página 12, 31 de marzo 2015; Buenos Aires.
•**Rebatet, Lucien**; *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*; Ediciones Omega, Barcelona, España, 1979.
•**Resnicoff, Benjamín**; *Breve reseña del desarrollo del psicoanálisis en la Argentina*; Asociación Latinoamericana de Historia del Psicoanálisis; http://www.alhp.org/foro12.htm
•**Revisionistasblogspot.com**; *El fusil Remington*, http://www.revisionistas.com.ar/?p=10508
•**Revista Noticias**, *El diario del tango*, colección completa, suplemento, 1994, Editorial Perfil, Buenos Aires.
•**Rivera, Jorge B.; Matamoro, Blas; Gobello, José**; *Sus orígenes*, Colección La Historia del Tango N°1, Ediciones Corregidor, 1976, Buenos Aires.
•**Rivero, Edmundo**; *Las voces, Gardel y el canto*; Editorial Etlagráfica, 1985, Buenos Aires.
•**Rocha, Laura;** *Capital: hay 2.890.000 habitantes*, diario La Nación, 17 de diciembre de 2010, Buenos Aires.
•**Rodríguez Molas, Ricardo**; *El gaucho y la modernización*; Polémica Argentina; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1970.
•**Rodríguez Molas, Ricardo**; *Historia social del gaucho*; Maru; 1968, Buenos Aires.
•**Rodríguez Niell, Paz**; *El tango es patrimonio mundial*; diario La Nación del 1° de octubre de 2009, Buenos Aires.
•**Rodríguez, Leonardo**; *Orquesta Típica Ciudad Baigón: tango redondo*; Indiehearts, Buenos Aires, 15 de mayo 2015; http://indiehearts.com/entrevistas/orquesta-tipica-ciudad-baigon-tango-redondo
•**Rosa, José María**; *La revolución del 80*; Polémica Argentina, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1970.
•**Rossi, Vicente**; *Cosas de negros*; Hachette, Buenos Aires, 1958.
•**Russo, Juan Angel y Marpegán, Santiago D.**; *Letras de tango*, Editorial Basilico, Buenos Aires, 1999.
•**Saavedra, Gonzalo**; *Astor Piazzolla: un tango triste, actual, conciente*; diario El Mercurio, Santiago de Chile, julio 1989; http://www.piazzolla.org/interv/index.html
•**Sabato, Ernesto**; *Sobre héroes y tumbas*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1983.
•**Sábato, Ernesto**; *Tango, discusión y clave*; Editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea; Buenos Aires, segunda edición 1965.
•**Salas, Horacio**; *El Centenario, la Argentina en su hora más gloriosa*; Editorial Planeta, Buenos Aires, 1996.
•**Salas, Horacio**; *El tango*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1986.
•**Salas, Horacio**; *Homero Manzi y su tiempo*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 2001.
•**Salas, Hugo**; *Operación Ja ja. El cine en dictadura*; diario Página 12, 1 de octubre de 2006, Buenos Aires.
•**Salgán, Horacio**; *Arreglos para orquesta típica e innovación en manuscritos originales*; formato PDF; Ediciones Biblioteca Nacional y TangoVía Buenos Aires; 2008, Buenos Aires.
•**Salgán, Horacio**; *Curso de tango*, Ediciones Melos, Buenos Aires.
•**Sánchez, Gonzalo**; *La meditación más grande de la historia, al ritmo del tango*; serie de notas en diario Clarín, marzo 2016.
•**Sanguinetti, Julio María**; *El doctor Figari*, Aguilar, Montevideo, Uruguay, 2002.
•**Sarlo, Beatríz**; *Borges, un escritor en las orillas*; Editora Espasa Calpe, Buenos Aires, 2003.
•**Sarlo, Beatríz**; *Escenas de la vida posmoderna*; Ediciones Espasa Calpe Ariel, Buenos Aires, 1994.
•**Sarmiento, Domingo Faustino**; *Facundo*; Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2010.
•**Scalabrini Ortíz, Raúl**; *El hombre que está solo y espera*; Editorial Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.
•**Sienra, Enrique**; *Gerardo Matos Rodríguez, Conferencia en el Rotary Club de Belgrano*; 23 de agosto de 1956, Buenos Aires.
•**Sierra, Luis Adolfo**; *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*, A. Peña Lillio Editor, Buenos Aires, 1966.

•**Sierra, Luis Adolfo**; *Tango (I)*, Todo es historia, N°3, Buenos Aires, 1976.
•**Siperman, Arnaldo**; *La propiedad de la tierra y el código civil*; Polémica Argentina, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1970.
•**Sociedad Rural Argentina**; *Anales de la Sociedad Rural, vol.3*, Buenos Aires, agosto de 1869.
•**Soler Cañas, Luis**; *La lengua que habla la ciudad*; diario Clarín, suplemento Buenos Aires una aventura de cuatro siglos; edición del 11 de junio de 1980; Buenos Aires.
•**Sousa, Luciana**; *El tango volvió hace rato*; Agencia de Noticias Paco Urondo, Buenos Aires, 12 de marzo 2016.
•**Speratti, Alberto**; *Con Piazzolla*; Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.
•**Suárez Urtubey, Pola**; *Un gran año del Mozarteum*; diario La Nación, 9 de abril 2015, Buenos Aires.
•**Suffern, Carlos**; *Gluck*; Ricordi Americana, 1943, Buenos Aires.
•**Tarifeño, Leonardo**; *La última trinchera de la vieja y querida elegancia porteña*, diario La Nación, 18 de agosto de 2012, Buenos Aires, 2012.
•**Tedesco, Juan Carlos**; *La educación argentina entre 1880 y 1930*; Polémica Argentina; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, 1970.
•**Terán, Oscar**; *Historia de las ideas en la Argentina*. Diez lecciones iniciales, 1810–1980; Siglo Veintiuno Editores; 2008, Buenos Aires.
•**Thomas, Brinley**; *Migración internacional y desarrollo económico*; Unesco, Turín, 1961, citado por José Panettieri en Polémica, Centro Editor de América Latina, 1970.
•**Todo Tango**, blog, http://www.todotango.com/spanish.asp
•**Torrado, Susana**; *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870–2000)*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.
•**Ulanovsky, Carlos; Merkin, Marta; Panno, Juan José; Tijman, Gabriela**; *Días de radio. Historia de la radio argentina*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995.
•**Ulla, Noemí**; *Tango, rebelión y nostalgia*; Centro Editor de América latina, Capítulo, Serie Sociedad y Cultura/12; 1982, Buenos Aires.
•**Varchausky, Ignacio**; *film Si sos brujo (Una historia de tango)*; Buenos Aires, 2005.
•**Varchausky, Ignacio**; *Seminario sobre los estilos fundamentales del Tango*, Centro Cultural Lola Mora, abril–noviembre 2015 y 2016, Buenos Aires.
•**Varela, Gustavo**; *La crisis del tango*; Le secte du tango; http://lesectedutango.blogspot.com.ar/2012/06/astor-piazzollagenio-y-figura.html
•**Varela, Gustavo**; *Tango y política*; Ariel-Historia, Buenos Aires, 2016.
•**Varela, Gustavo**; *Tango, una pasión ilustrada*; Editorial Tea, Buenos Aires, 2010.
•**Varise, Franco**; *Nuevas letras para la revancha del tango*, diario La Nación, 18 de agosto de 2012, Buenos Aires, 2012.
•**Vázquez, María Esthe**r; *Borges, esplendor y derrota*, Tusquets Editores, Barcelona, España, abril 1999.
•**Videla, Jorge Rafael**; *Declaraciones*; diario La Prensa, 18 de diciembre de 1977, Buenos Aires.
•**Vila, Pablo**; *El tango y las identidades étnicas en Argentina* (texto integrado a El tango nómade, Ramón Pelinski; Eiciones Corregidor, Buenos Aires, 2000).
•**Vila, Pablo**; *Identidades narrativas y música*. Una primera propuesta para entender sus relaciones; Revista Transcultural de Música, 1996;
http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primerapropuesta-para-entender-sus-relaciones.
•**Villalobos, Sergio**; *Comercio y contrabando en el Río de la Plata y Chile*; EUDEBA; 1965; Buenos Aires.
•**Viñas, David**; *En la Semana Trágica*; Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos; Buenos Aires,1963.
•**Vitale, Cristian**; *Estudiar a Piazzolla desde la partitura*, entrevista a Omar García Brunelli; diario Página 12 del 21 de marzo de 2012, Buenos Aires.
•**Vitale, Cristian**; *Reordenamiento y adaptación del tango*; diario Página12, Suplemento Cultura y Espectáculos, 31 de mayo de 2015; Buenos Aires.

•**Vitale, Cristian**; *Vivimos Buenos Aires intensamente*; diario Página12, Suplemento Cultura y Espectáculos, 28 noviembre de 2015, Buenos Aires.



Horacio González, porteño del barrio de Villa Pueyrredón, durante diez años (2005/2015) dirigió la Biblioteca Nacional. Doctorado en Brasil, en Ciencias Sociales, además de sociólogo, docente, investigador, ensayista y novelista. Sobresaliente polemista, activo participante de foros, encuentros y actividades destinadas al desarrollo del pensamiento nacional y popular. Dictó, en varias universidades nacionales, Teoría Estética del Pensamiento Social. Fue co-fundador y miembro del espacio político-cultural Carta Abierta. En el año 2016 fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.



Omar Gasparini, nacido en Azul, provincia de Buenos Aires, es reconocido como el muralista de uno de los barrios más representativos de la capital: La Boca, de sus habitantes, tradiciones y costumbres. Egresó de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, como maestro y profesor de Dibujo y Pintura, se dedicó a la escultura y a la escenografía, entre otros el del film "Las travesuras de Cepillo" (1981). En tal sentido integró, desde sus orígenes, el Grupo de Teatro Catalinas. Ha presidido la Agrupación de Gente de Arte y Letras "Impulso", institución fundada por Fortunato Lacámera. Es Personalidad Destacada de la Ciudad, reconocimiento de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Ilustración de tapa: ***"Nostalgias"*** (2018).
Omar Gasparini.
Técnica aguada y tinta china.



Néstor Orlando (1950-2019), nacido en Villa Urquiza, se formó en la Escuela Normal N°2 "Mariano Acosta" como maestro normal nacional. Estudió piano y composición. Se desempeñó en todas las áreas de la educación primaria, secundaria y terciaria, incursionando, además, en el periodismo. La Nación, Tiempo Argentino (1ra época), Radio Rivadavia y Belgrano como así conduciendo las publicaciones del Rotary Club, Club Champagnat, Banco Galicia, entre otras. Coordinó talleres de crítica cinematográfica y de letras. Ensayista. Formó parte de la Comisión Recuperadora de la Agrupación Gente de Arte y Letras "Impulso".

¿Es posible una historia social del tango? Néstor Orlando no se propone exactamente eso, sino algo que suena más atrevido. Poner en espejo el archivo de la memoria del tango con los momentos más notorios en que el país vive sus secuencias colectivas de índole política, de evidente dramatismo social. A lo largo de una profunda investigación, acompañada de una documentación que retoma múltiples voces de tiempos pretéritos sin que falte el recuerdo personal, Orlando pone el tango como una singularidad que tiene su linaje y sus propios avatares, en contrapunto con los pasajes quebradizos de la historia nacional.

El tango es la música de los argentinos, y su subsuelo más importante es la inmigración italiana y española, sin que las más reducidas dejen de realizar su aporte. El conocido origen prostibulario del tango se hace presente, pero aquí a través de un afanoso registro de minuciosas situaciones que no solo se refieren a los nombres alusivos de las piezas musicales, ya de por sí un catálogo de un idioma de conjurados –de una maliciosa e ingeniosa pecaminosidad–, sino a las mutaciones instrumentales que van pasando del trío de guitarra, flauta y violín a la introducción del piano y el bandoneón. (...) Para Orlando no puede concebirse un tango que, aunque sea de modo aleatorio o sutilmente indirecto, no recoja algunas de esas vibraciones de una sociedad en formación. Por eso también se hacen presente las raíces africanas, españolas italianas o criollas, unánimemente aceptadas por el mundo cultural de las épocas iniciáticas. (...)

Hay un punto siempre misterioso o por lo menos difícil de hallar donde lo erudito y lo masivo se conjugan. Cuestiones como éstas encierran uno de los nervios fundamentales de este libro, en relación a si habría una lógica en la renovación del tango, y mucho más si la relacionamos con las vicisitudes del drama social argentino, a partir de la cual pudiera inferirse que el tango –como el barco de Aristóteles– puede cambiar a cada momento algunas de sus piezas y al final todas, pero seguiría siendo luego de un largo recorrido, siempre el mismo. (...) Lo que queda de la memoria urbana se escudriña escrupulosamente, recordando nombres de locales bailables, teatros, cines, donde actuaron cantantes, formaciones diversas, grandes orquestas, que desfilan en las páginas de este estudio con completa y exhaustiva afinación. (...) El tango en sus diversas acepciones, atravesado por la formación conflictiva del país, y la historia nacional atravesando el tango, es el arduo y tan bien logrado tema de este libro de Néstor Orlando que he tenido el placer de leer.

Horacio González



MEL 2010

tiendamelos.com.ar
melos.com.ar
ventas@melos.com.ar

ISMN 979-0-69883-586-2
9 790698 835862

Esta edición se terminó de imprimir
en el mes de marzo de 2019
Industria Argentina - Printed in Argentina

